
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08190470 2







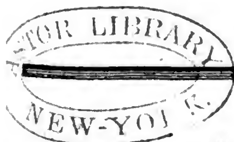
Aesthetisches Lexikon.

Ein
alphabetisches Handbuch
zur
Theorie der Philosophie des Schönen
und
der schönen Künste.

Nebst
Erklärung der Kunstausdrücke
aller
ästhetischen Zweige,
als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur
Malerei, Theater 2c.

Von
Ig. Jeitteles.

Zweiter Band.
L bis Z.



Wien.
Bei Carl Gerold.
1837.

L.

La (Musik) nennen die Franzosen und Italiener die sechste Stufe (A) der Stammtonleiter C dur.

Labium (lat., Musik), der Aufschnitt über die Kerne bei den Pfeifen der Flötenstimmen der Orgel, durch welchen die Luft aus der Ritze in das Rohr der Pfeife getrieben wird.

Lack, Lackfarbe (Malerkunst), die Benennung verschiedener, aus thierischen oder Pflanzensäften gezogener, mit Thonerde oder Metalloxyden verbundener Farben.

Lächerlich (Aesthetik). In der Erklärung dieses Begriffes waren die Philosophen stets unter einander, und oft mit sich selbst uneinig, daher Jean Paul spitzig sagt: »das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen, ausgenommen unwillkürlich.« Aristoteles erklärt das Lächerliche durch einen Fehler oder Uebelstand, der aber schmerzlos und nicht zerstörend seyn darf. Cicero glaubt, es wäre nicht möglich, die Kunst des Lächerlichen in eine Wissenschaft zu bringen, und gibt nur als allgemeinen Grundsatz an, daß man über dasjenige lache, was eine Häßlichkeit anzeigt, ohne häßlich zu seyn. Quintilian behauptet, die Ursache des Lächerlichen sei durchaus unerklärlich, Beattie, Eschenburg, Feder, Priestley u. a. meinen, es entstehe aus einem Mißverhältniß, aus einer unpassenden Verbindung der Dinge. Möser nennt es Größe ohne Stärke. Büsching etwas Unregelmäßiges, Ungewöhnliches und Unschickliches. Destouches setzt die Ursache des Lachens in die Freude, die nur bei einem Geschöpfe sich äußern kann, welches den Vorzug der Vernunft besitzt; daher auch das Lachen eine Eigenthümlichkeit der menschlichen Natur ist. Montesquieu will gar den Hochmuth als den Grund des Lachens annehmen, was eben so einseitig ist, als die Behauptung Shaftsbury's, das Lächerliche sei eine Probirstein des Wahren, unhaltbar. Home, Batteux, Flögel, Eberhard u. a. finden das Wesentlichste des Lächerlichen im Contraste, und vorzüglich durch Mendelsohn war diese Ansicht früher beliebt; denn, sagt er, das Lachen gründet sich auf einen Contrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit, nur daß dieser Contrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr interessiren muß, wenn er lächerlich seyn soll. Man nennt einen solchen Contrast eine Ungereimtheit, und sagt daher,

jedes Lächerliche setze eine Ungereimtheit voraus. Ein jeder Mangel der Uebereinstimmung zwischen Mittel und Absicht, Ursache und Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen, zwischen den Gedanken und der Art wie sie ausgedrückt werden, überhaupt ein jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen und Vielbedeutenden, neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen und Kleinen, dessen Folgen uns in keine Verlegenheit setzen, wird lächerlich. Aber mit dem Contrast allein kann man so wenig in der Untersuchung des Lächerlichen ausreichen, als mit der Aristotelischen schmerzlosen Ungereimtheit. Denn der Contrast, entgegnet Schütze, ist eine bloße Ausdrucksform, ein Mittel der Darstellung, wie wir deren in der Poesie noch viele haben, und er dient nicht allein zum Komischen, sondern auch zum Erhabenen (z. B. in Wurm und Seraph), zum Schrecklichen (Triumphmusik auf einem Leichenfelde) und zum Sinnreichen der Kunst, wo z. B. ein Charakter den andern durch das Gegentheil hebt und fördert; zudem fehlt noch die nothwendige Bedingung, daß der erforderliche Contrast zwischen Vollkommenheit und einer minder wichtigen unschädlichen Unvollkommenheit von dem freien Willen herrühren müsse, so wie das Ungereimte nur dann lächerlich erscheint, wenn es ohne Absicht von vernünftigen Wesen uns überraschend vorgeführt wird. Nach Kant entsteht das Lächerliche aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. Jean Paul verwirft diese Erklärung, denn nicht jedes Nichts thut es; nicht das unmoralische, nicht das vernünftige oder unsinnliche, nicht das Pathetische des Schmerzes, des Genusses; dann lacht man oft, wenn die Erwartung des Genusses sich in Etwas auflöst; dann kann Etwas lächerlich seyn, ohne frühere Spannung unserer Erwartung und Verwandlung in Nichts. Täuschungen machen noch eher verdrüßlich, als daß sie das angenehme Gefühl des Lachens erregen sollten. Mit so vielen Gründen nun auch Jean Paul gegen diese unbestimmte Erklärung ankämpft, substituirt er doch auch nichts Genügendes; denn, rügt Krug, wenn er das Lächerliche als Gegensatz des Erhabenen betrachtet, und es daher für ein unendlich Kleines oder für einen sinnlich angeschauten unendlichen Unverstand, mithin für ein Minimum erklärt, das dem Erhabenen als einem Maximum entgegenstehe, so ist zu bedenken, daß nicht immer Gegensätze Statt finden, auch ein Minimum dem Erhabenen als einem Maximum entgegenstehen kann, ohne daß wir in diesem Gegensatze die geringste Lächerlichkeit finden. In Kürze zusammengefaßt, als Resultat der von verschiedenen Kunstlehrern angegebenen Merkmale mag am besten die Definition passen: Lächerlich ist, was eine Erwartung durch absichtlose, unschädliche Verkehrtheit oder Geringfügig-

keit plötzlich täuscht. Die Verkehrtheit oder Ungereimtheit ist hier der zusammenfassende Ausdruck für alles, was seiner Beschaffenheit nach für das Erwartungerregende nicht paßt. Sie muß absichtlos seyn, denn dieß ist das wesentlich Unterscheidende vom Komischen. Das Lächerliche wirkt durch seine bloße Eigenthümlichkeit, ohne zum Zwecke belacht zu werden, gesucht und gebildet zu seyn; während das Komische das mit Absicht gesuchte und nach bestimmten Kunstzwecken geordnete und geformte Lächerliche ist. Die Ungereimtheit muß unschädlich seyn, damit der Getäuschte durch den Verlust nicht erschüttert, sich dem komischen Eindrucke hingeben könne, und wenn sie auch plötzlich ist, wird die Ueberraschung die Freude erhöhen und den Affekt verstärken. Das Lächerliche überhaupt zeigt sich in verschiedenen Arten. Es ist entweder überhaupt bloß lächerlich, belachenswerth, werth, daß man darüber lacht, und folglich bloß belustigend, oder es ist verlachenswerth, wenn sich mit der Empfindung des Lächerlichen im Gegenstande zugleich die Empfindung der Geringschätzung, der Verachtung, des Hohns verbinden, da es im letzten Falle keine rein belustigende, sondern vermischte Empfindung hervorbringt; so bemerkt Weber richtig, daß nichts lächerlich seyn kann, was in Beziehung zu unserer höheren Lebensaufgabe steht, was mit unseren sittlichen Verhältnissen, mit unserem oder Anderer Glück oder Unglück zusammenhängt, was überhaupt ernsthafte, physische und moralische Folgen haben kann. Nicht das Schlechte vermag lächerlich zu seyn, denn dieses erregt Abscheu und Entrüstung: es ist unserem sittlichen Interesse zu wichtig, daß das Schlechte gar nicht Statt finde, als daß es auch nur für einen Moment uns Ergötzung und Unterhaltung gewähren dürfte. In ernsthafter Auffassung, nach der Entsetzlichkeit seiner Wirkungen, kann das Schlechte Gegenstand der Kunst werden, und unser Gemüth tragisch erschüttern; ein lächerliches Schlechte müßte eine höchst widerliche Vermischung des Verächtlichen und Unterhaltenden seyn, und könnte unserem Gemüthe nur peinliche Empfindungen aufdringen. Aber auch das Dumme kann nicht lächerlich seyn, dieses erregt Mitleid; es wäre lieblos, über Den zu lachen, welcher nicht vernünftiger handeln kann, als er handelt, gesetzt auch, er handle unvernünftig. Da sich nun von selbst versteht, daß das Entgegengesetzte des Schlechten und Dummen, nämlich das Gute und Gescheite an und für sich eben so wenig lächerlich seyn kann, so folgt, daß das Lächerliche ein Mittler zwischen allen diesen seyn müsse, und zwar nicht etwas Positives, d. h. schlechthin und an sich selbst Stattfindendes, sondern etwas Relatives, d. h. etwas unter gegebenen Umständen Stattfindendes; dieß ist das unschädlich Verkehrte, das an seinem Orte an sich selbst Gehörige, da angewandt, wo es als Widerspruch sein selbst, und zwar in un-

mittelbarem, auffallendem und evidentem Maße erscheint, und damit, daß es dem Subjecte höchstens Beschämung, aber weder ihm noch sonst Jemand ernsthafte Folgen zuzieht, das Behagen einer harmlosen Lachlust in uns erregt (vergl. Komisch).

Ländler (Musik), eine Art Walzer, dessen Melodie im 3/4 Takte gesetzt ist, jedoch in gemäßigter Bewegung gespielt wird.

Länge und Kürze der Silben (Metrik), s. Quantität.

Lage (Malerei), die Art der Zusammenstellung verschiedener Gegenstände überhaupt, bedeutet, besonders in der Landschaftmalerei, Stellung und Platz einer Gegend, um überraschende Wirkungen durch frappanten Wechsel von Licht und Schatten (was die Franzosen durch accidens de lumière bezeichnen) hervorzubringen. — (Musik.) Die Stelle, welche die linke Hand des Spielenden auf dem Halse geigenartiger Instrumente, als Violine, Viola, Violoncell, Guitarre u. s. w. einnimmt; sie ist nach Beschaffenheit der auszuführenden Noten bald tiefer, bald höher. Auf der Violine gibt es z. B. sechs Lagen; die erste ganz unten am Halse, so, daß mit dem ersten Finger auf der A-Saite b oder h gegriffen werden, die zweite etwas höher, so, daß der erste Finger c oder cis auf der A-Saite greift, die dritte noch um einen Ton höher, wo der erste Finger auf d oder dis ruht, die vierte, wo er e greift, die fünfte noch um einen Ton höher, wo er auf f oder fis ruht, die sechste, wo er g greift. Es gibt natürlich noch mehre höhere Lagen, sie kommen aber nur vorübergehend vor, und werden ohne Mühe genommen, wenn man die ersten sechs gut kennt. Auf der Guitarre gibt es noch mehre Lagen, so auch auf dem Violoncelle. Vor Zeiten nannte man die Lagen Applicatur, unterschied die ganze von der halben, die d- von der e-Applicatur etc. Das Wort Lage (franz. position) vereinfacht das Ganze; oft gebraucht man auch Lage für mögliche Umkehrung der Accorde.

Lagerbalken (Bauk.), die Hauptbalken in einem Gebäude, worauf das Dach ruht.

Lagrimoso (ital., Mus.), Vortragsbezeichnung, weinend, klagend.

Lai auch **lais** (franz., Poetik), ein Wort, eben so alt als die französische Dichtkunst, gleichbedeutend mit Chanson; ist wahrscheinlich gleichen Ursprunges mit dem deutschen Worte Lied. Die lais, häufig vorkommend in alten französischen Romanen, waren verschieden, nämlich traurig, fröhlich, verliebt, ja sogar religiös. Später bekam der lai eine bestimmte Anzahl von Stanzen und eine lyrische Form.

Lakonismus (griech., Rhet.), nach der Weise der Lakonier (Spartaner), Redefigur, gedrängte Kürze im Ausdruck, Einsilbigkeit, daher auch lakonisch, für kurz, gedrängt; z. B.: Wenn ich nach Sparta komme, so soll es euch übel ergehen. »**Wenn!**« —

Lambris (Bauk.), die 2 — 3 Fuß hohe Bekleidung des untern Theiles der Mauer mit Holz, Täfelwerk, oder mit Marmor, erscheint jetzt gewöhnlich nur gemalt.

L'âme (franz., Mus.), Seele, so viel wie Stimme oder Stimmstock in den Bogen-Instrumenten.

Lamentabile, lamentoso, con lamento (ital., Mus.), Vortragsbezeichnung zur musikalischen Wehklage, oft selbst kläglich.

Lamentation (Mus.), eine Art Choralgesang, der von einer oder mehren Stimmen mit Orgelbegleitung während der Charwoche in den katholischen Kirchen gesungen wird. Da dieser Gesang aus lang ausgehaltenen Noten besteht, so ist er ein Prüfstein für Sänger und Sängerinnen.

Landbaukunst (Bauk.) behandelt, als ein Theil der bürgerlichen Baukunst, die Anlegung der zur Landwirthschaft nöthigen Gebäude, nämlich: Haushaltungswohnungen, Scheunen, Ställe, Brau-, Back-, Wasch- und Schlachthäuser, Ziegel-, Kalk- und Branntweinbrennereien 2c.; bei allen diesen ist Nützlichkeit der Haupt-, Schönheit bloß Nebenzweck.

Landhaus (Bau- und Gartenk.), das auf einem Landgute oder auf dem freien Lande, oder in einem Garten zum Sommervergnügen eingerichtete Wohngebäude. Der allgemeine Charakter desselben sei edle Einfalt, Leichtigkeit, Heiterkeit und Anmuth, Geschmack, doch nie Pracht, weil diese gegen die ruhig-erhabene ungeschmückte Natur zu sehr contrastiren würde. Die vortheilhafteste Lage ist eine mäßige Anhöhe, damit die Aussicht nirgends beschränkt werde. Die Form muß simpel seyn; ein längliches Viereck ist die schicklichste dazu. Ein niedriges deutsches oder auch italienisches Dach ist für ein Landhaus das schicklichste, und ein gebrochenes französisches sollte seines schwerfälligen Ansehens wegen nie hier angewendet werden. Die Mitte des Gebäudes kann bisweilen eine Kuppel erhalten. Auch kann man flache Dächer anlegen, und sie entweder auf den Gallerien und Säulengängen, oder am obern Theile von dem Dache des Hauptgesimses anbringen, um der schönen Aussicht zu genießen.

Landkarte (Graphik), die Darstellung der Erdoberfläche im verjüngten Maßstabe durch die Zeichnenkunst. Zur bequemen Zeichnung bedient man sich der Netze und Roste, nämlich der einander durchkreuzenden Bestimmungslinien der Längen- und Breitengrade, welche Lehre in die mathematische Geographie gehört. Bei der außerordentlichen Verjüngung kann alles nur durch Puncte und Striche angegeben, auch müssen die Regeln der Perspective beobachtet werden. Man theilt die Landkarten in Universalkarten — Darstellung der Erde —; Generalkarten — Darstellung ganzer Welttheile und Staaten —; Specialkarten —

Darstellung einzelner Länder und Provinzen; dann hat man topographische Karten, wo einzelne Bezirke, hydrographische und Seekarten, wo Meere und Gewässer, orographische und Bergkarten, wo Gebirgszüge, Postkarten, wo der Postenlauf angegeben werden u. m. a. Die Landkarten werden auf Zinn, Kupfer und andere Metalle gestochen, auch wohl in Holz geschnitten, in neueren Zeiten gewöhnlich lithographirt. Minder beliebt als der Landkartenstich ist der projectirt gewesene Landkartendruck, nämlich durch Zusammensetzung mit beweglichen Lettern.

Landschaftmalerei ist im weitern Sinne jener Zweig der Malerkunst, welcher Gegenstände der unorganischen Natur und der Pflanzenwelt, überhaupt Naturscenen durch den Pinsel darstellt. Analog charakterisirt bildet dieselbe die Lyrik der Malerei, in so ferne das Historienfach als dramatisch charakterisirt werden kann (s. Historienmalerei). Obschon es sich aus dem Begriffe von Landschaftmalerei von selbst versteht, daß möglichst genaue Nachahmung der Natur eine der vorzüglichsten Eigenschaften derselben ist, so schließt sie doch auch keineswegs das Ideale aus ihrem Bereich, ja die beständige Benützung desselben und Vereinigung mit dem vor Augen Liegenden bildet den eigentlichen Zauber eines Landschaftgemäldes, das, ohne diese Beigabe, sich in unbehaglicher Plastik trocken und steif darstellt. Die richtige Verbindung des Naturwahren mit dem Idealen ist es, was den großen Landschaftmaler charakterisirt und seinem Gemälde erst das Gepräge eines wahren Kunstwerkes ertheilt; nur dadurch kann der Zweck der Landschaftmalerei, eine ästhetische Stimmung hervorzurufen, erreicht werden, mag der Charakter der Landschaft ernst und erhaben, oder furchtbar und schauerlich, oder sanft und heiter seyn. Die eigentliche landschaftliche Kunst, sagt Carus, setzt offenbar schon eine höhere Bildung und Erfahrung voraus. Es liegt eine gewisse Abstraction und Selbstaufopferung darin, die Außenwelt, früher nur das Element für unsere Thätigkeit, auch an und für sich als etwas Schönes und Erhabenes gelten zu lassen, insbesondere die hohe Schönheit an und für sich anzuerkennen, und zum Ziele künstlicher Nachbildung zu wählen; kurz es wird hier gefordert, daß der Mensch die egoistische Beziehung der ganzen Natur auf sich völlig aufgebe, und eine reine Anschauung der Schönheit des Weltganzen in sich aufnehme. Nur aus diesem Sinne also (er mag nun als klares Bewußtseyn oder bloß als dunkles Gefühl im Künstler leben) konnte die eigentliche Landschaftkunst hervorgehen. Der Mensch mußte die Göttlichkeit der Natur, als der eigentlichen leiblichen Offenbarung, oder menschlich ausgedrückt, als die Sprache Gottes anerkennen; er mußte diese Sprache erlernen, er mußte in dem Sinne der Natur

zu empfinden vermögen (denn auf eine todte Abformung kam es hiebei, wie das Bild vom Spiegelbilde zeigt, nicht an), damit er endlich in dieser Sprache das weltliche Evangelium der Kunst den Menschen verkünden könne. Großes und sorgfältiges Studium erfordern in der Landschaftmalerei besonders veränderliche, in der Natur so zu sagen unmotivirte Gegenstände, wie z. B. Luftperspective, Wolken, Durchsichtigkeit des Laubes, Farbe und Glanz des Wassers, Strahlenbrechung u. s. w., wo hingegen bei stabilen unbeweglichen Gegenständen, wie z. B. Baumschlägen, Bergen, Gebäuden ꝛc. schon die Natur, mit Wahrheit und Empfindung aufgefaßt, den sichersten Maßstab gibt, und der talentvolle, geübte Maler leicht seines Erfolges gewiß seyn kann, bei den ersteren Gegenständen aber das geringste Mehr oder Weniger in widerliche Manier ausartet. Welcher unendlicher Nuançen ist nicht z. B. der weite Luftraum fähig, um die Ausströmung des Lichtes vom Firmamente naturgetreu zu vertheilen, und jedem Gegenstande seine eigene wahre Beleuchtung zu geben. In der Landschaftmalerei ist darum das eigentliche Bereich des Helldunkels, dessen richtige Anwendung das Meiste zur gelungenen Nachbildung der Natur beiträgt, und das sorgfältigste, aber auch lohnendste Studium erfordert; da dem Landschaftmaler, wie keinem seiner Kunstverwandten, der ganze Reichthum der Farben zu Gebote steht, um daraus ein magisches naturwahres Ganze bilden zu können. Die größten Meister im Fache der Landschaftmalerei, wie z. B. Tizian, Giorgione, Poussin, vorzüglich aber Claude Lorrain, wußten die Wirkung der Sonne zu verschiedenen Zeiten des Tages, ja die Lüfte, welche durch die Wipfel der Bäume hinspielen, auf täuschende Weise auszudrücken, und ihre Gemälde bleiben daher ewige Muster dieser Art Malerei. Claude Lorrain verstand selbst, einigen dunkel beschatteten Stellen eine gewisse thauige Feuchtigkeit zu verleihen, die man für ganz unnachahmlich hält. Von angenehmer und belebender Wirkung sind ferner die den Landschaftgemälden beigegebenen, gewöhnlich die Situation interessanter und poetischer machenden Staffagen, d. h. allegorische und historische Figuren, in irgend einer leichten, gefällig mit dem Charakter der Landschaft und der ganzen Naturscene überhaupt correspondirenden Handlung begriffen; nur dürfen diese nicht zu zahlreich, oder auch die Handlung nicht zu wichtig oder hervortretend seyn, indem sie sonst dem beabsichtigten Eindrucke der Landschaft selbst störend entgegenwirken (s. Staffage). Eben so und aus demselben Grunde wirkt in der Landschaftmalerei jede Bewegung, die nicht in der Natur selbst bedingt ist oder aus ihr hervorgeht, störend für den Eindruck des Gemäldes, dessen Hauptcharakter Einheit und Abgeschlossenheit seyn soll; so z. B. ist zwar eine Ueberschwemmung, ein Sturm, ein Gewitter ꝛc.

in einem Landschaftgemälde wohl an seinem Platze, nicht aber eine Feuersbrunst, eine Schlacht rc. Auch in Hinsicht der Gebäude ist dem Landschaftmaler die größte Sorgfalt zu empfehlen; sind dieselben groß, zahlreich oder zu sehr in den Vordergrund gestellt, so macht es ebenfalls für das Ganze eine ungünstige, den eigenthümlichen ästhetischen Charakter der Landschaft störende Wirkung, da das vegetabilische Naturleben Hauptsache, alle menschliche Beziehungen untergeordnet seyn sollen. Am Besten möchte es seyn, die Landschaften mit zerstreuten Hütten, Ruinen oder solchen Gebäuden zu staffiren, an welchen ein edler, einfacher Stil vorherrschend ist. Bei idealischen Landschaften geben besonders Felsen dem Künstler zu mannigfachen Abänderungen in Rücksicht der Formen und der Farben Gelegenheit. Ganz besonderen Reiz erhalten sie, wenn aus ihnen Quellen dringen, und als stürzende Cascaden der Landschaft gleichsam Leben und Bewegung ertheilen. Zu dem größten Schmucke einer Landschaft aber, sei sie nun nach der Natur oder Ideal, gehören die Bäume, deren richtige Formen, Farben und Gruppirung; und hier ist dem Künstler vorzüglich das sorgfältigste Studium sowohl der Natur, als auch der vorhandenen großen Muster zu empfehlen. Vor Allem ist auch in diesem Kunstzweige Ueberladung zu vermeiden; durch wenige Mittel große Wirkung hervorbringen, charakterisirt auch hier den Meister, den zu bilden übrigens keine Theorie hinreicht, wenn nicht Genie, Studium und Geschmack, und wie bei jedem Kunstwerke, Composition, Charakteristik und fleißige Ausführung in ästhetischer Einheit vorhanden sind. — Die Landschaftmalerei zerfällt im engeren Sinne in folgende Abtheilungen: a) Prospectmalerei (s. d.); b) gemischte Landschaften, zum Theile Nachahmungen der Natur, zum Theile Werk der Einbildungskraft; diese sind oft durch glückliche Anwendung der Perspective und durch gewählte Beleuchtung, von eigenthümlichem zauberischen Reiz; c) ideale Landschaften, welche allein nur die Einbildungskraft, aufs Höchste die Erinnerung des Künstlers hervorbringt. Diese erfordern das größte Genie und genaueste Studium; nur Meisterhände vermögen diese Aufgabe glücklich zu lösen, sie ist für die Mittelmäßigkeit die gefährlichste Klippe; daher wir auch aus diesem Fache die größten Meisterwerke, so wie die unglücklichsten und schülerhaftesten Darstellungen aufzuweisen haben. Es ergeht der Landschaftmalerei, sagt Carus, wie der Musik; gleich dieser, die trotz ihrer hohen Bedeutenheit so oft den gemeinsten, ja nichtswürdigsten Zwecken dienen muß, wird auch die Landschaftmalerei so oft entheiligt, und namentlich, wenn wir den hohen Sinn recht ernst erwägen, den diese Kunst als Erdenlebenbildkunst in sich trägt, und nun einen Blick werfen auf die tausend und aber tausend Bilderchen, welche als Landschaften cursiren; wenn wir bedenken, wie jeder

Stümper, dem Gott keinen Blick und Schick verliehen hat, um zeichnen zu lernen, doch mit guter Zuversicht sich an eine Landschaft wagt; ja wie Dilettanten und Dilettantinnen, die eben nicht Lust haben sich überhaupt mit strengerem Zeichnen abzugeben, doch eine Landschaft auf ein Stammbuchblatt kritzeln oder sticken zu lernen, sich immer noch Talent genug zutrauen, so möchte man wohl die Galle in sich rege fühlen. Man hat neuerlich, fährt derselbe bitter fort, hier und da als eine der wesentlichsten Ursachen des Verfalls echter Malerkunst die Akademien angeklagt, und mag wohl im Ganzen nicht sehr Unrecht daran haben; jedoch der Landschaftmalerei, darf man wohl behaupten, haben sie wenig geschadet, und warum? — sie haben sich nicht um sie bekümmert. Was an der gegenwärtigen Art, Landschaftmalerei zu studiren, vorzüglich auszusetzen wäre, ist eines Theils das zeitige Erlernen einer gewissen Manier, und zwar durch stetes Copiren der landschaftlichen Zeichnungen und Gemälde anderer Künstler, andern Theils die mangelhafte und unzulängliche Art, die Natur selbst zu betrachten, zu fassen. Durch das Erstere erhielten wir eben die schwächlichen Abbilder mehrer Kunstwerke, welche zu diesen wie angeputzte Puppen zu lebendigen Menschen sich verhalten, und anstatt aus urgeistigen Gemüthern, von dem Naturgeiste befeuchtet, geboren zu seyn, aus unnatürlicher Verbindung zwischen der Form eines einzelnen gegebenen Kunstwerks und einer menschlichen Seele hervorgingen; und hier scheint eine Hauptwurzel alles Uebels moderner Landschaftmalerei zu liegen, denn von hier aus sind die Tausende von Bildern entstanden, die immer nur wieder an Bilder und niemals an die eigentliche Natur erinnern. Nahe mit diesem Ersteren zusammenhängend ist aber das Zweite; denn wer sich gewöhnt, die Natur nur durch fremde Gläser zu betrachten, dem wird sie nie in ihrem eigensten Gewande erscheinen, und am wenigsten wird sie ihm den Schleier lüften, daß er eindringe in ihre Geheimnisse. Daß es aber keine leichte Aufgabe sei, die Natur ihrem eigenen Sinne nach zu erfassen, und daß von jeher eben dem Genius nur es gelungen sey, die am lichten Tage Geheimnißvolle recht innig gewahr zu werden, wer wüßte das nicht; und wem würde es hiemit nicht klar, daß nun und nimmermehr das Beste hierin sich lehren lassen könne, wodurch im Volke reinerer Geschmack für das Rechte und Wahre in der Kunst gefördert werden kann; das, wodurch selbst die Entwickelung des Genies begünstigt werden muß, und das, wodurch auch der weniger von der Natur Begünstigte zu einem treuen und tüchtigen Nachbilden landschaftlicher Natur geführt werden könne. Wie also denn eigentlich das Studium der Landschaftmalerei am richtigsten zu leisten sei, entwickelt der geistvolle Carus in folgenden Sätzen: Das Erste und Wesentlichste ist ohne Zweifel die Bildung des

Auges zur Wahrnehmung der Natur in ihrem eigenthümlichen göttlichen Leben und ihren Gestaltungen, denn wo das Auge recht klar und rein auffaßt, da wird die Hand nachgezogen und in ihrer Fertigkeit entwickelt, sie kann nicht anders. Auf zweifache Weise aber soll das Auge die Natur recht erfassen, einmal soll es die Formen der Naturdinge nicht als ein Willkürliches, Unbestimmtes, Gesetzloses und deshalb Sinnloses, sondern als durch göttliches Urleben Bestimmtes, ewig Gesetzmäßiges und höchst Sinnvolles auffassen lernen; ein anderes Mal aber soll es zugleich der Verschiedenheit der Substanz in den Naturdingen gewahr werden, den Unterschied merken, den eine und dieselbe Form, wenn sie von verschiedenen Substanzen berührt wird, in ihrer Gesammterscheinung darbietet, und die Verbindung, die Beziehung gewahr werden, welche zwischen den einzelnen Substanzverschiedenheiten und gewissen Formen besteht. Dem rohern Sinne nämlich erscheint in der Naturbetrachtung nur zu Vieles als willkürlich, als zufällig, als gesetzlos, denn er ist selbst noch außer dem Gesetz und eben darum um so befangener. Ihm ist es bedeutungslos, ob ein Gebirge nun gerade mit dieser oder jener Art der Linien sich umschreibt; ihm ist es gleichgiltig, ob eine Wolke so oder so zieht, eine Welle in dieser oder jener Linie sich erhebt; ihm gilt es einerlei, ob ein Baum gerade so oder so gewachsen sei, ja er wird wohl kaum den Unterschied, den verschiedene Baumformen im Ganzen darbieten, als etwas Nothwendiges gewahr. Dergleichen Rohigkeit begleitet dann wohl den Künstler sein ganzes Leben hindurch, wenn nicht eine kräftig und schön aufstrebende Seele ihn dagegen schützt, oder eingreifende Wissenschaft ihn erweckt. Daher die Gleichgiltigkeit, mit welcher so viele Landschaftmaler in ihren Darstellungen verfahren; sie haben keinen Begriff davon, wie unheilig, wie nichtswürdig sie die Natur behandeln, denn die Ahnung des göttlichen Lebens in der Natur ist ihnen nicht aufgegangen, ja mit wachsender Routine und sonstiger Kräftigkeit des Menschen verbunden, steigt diese Mißachtung zur wahren Frechheit, davon oft bei gerühmten Künstlern die auffallendsten Beispiele sich finden. Oder gehörte es etwa nicht hierher, wenn Caspar Poussin in manchen ganz heitern Bildern den Meereshorizont darstellt, und im Vordergrunde Flüsse zeigt, welche Wasserfälle bilden, und zwar so, daß das Wasser unter die Meeresebene hinabstürzt, als flösse das Meer in die Flüsse herein, und stürzte, man weiß nicht in welchen Abgrund; wenn Andere den Himmel mit allen Farben schmücken, die er nach Sonnenuntergang zeigt, und im Vordergrunde den hellsten Sonnenschein malen; wenn noch Andere bei Darstellung wirklicher Gegenden Gebirgslinien so verändern, daß von den eigenthümlichen charaktervollen Formen kaum eine Spur mehr bleibt, und

alles das, nicht aus höhern Kunstzwecken, denn der freie menschliche Geist kann auch ein Mährchen zur höhern Kunstwahrheit mit innerer Nothwendigkeit gestalten; nein, so daß man eine gewisse Liederlichkeit, eine Mißachtung des Bedeutungsvollen, des Uebereinstimmenden der Natur empfindet. Daß man nun ein jugendliches Gemüth nicht besser gegen diese Rohigkeit schützen könne, als durch geistreiche und lebendige Hinweisung auf das hohe Gesetzmäßige, welches äußere Formen der Naturdinge bestimmt, ist sicher keine Frage. Hingeführt werde demnach der junge Landschaftmaler auf Beachtung des Zusammenhanges, welcher nothwendiger Weise gewisse Gebirgsformen mit der innern Structur ihrer Massen in Uebereinstimmung setzt, und auf die Nothwendigkeit, mit der wieder diese innere Structur aus der Geschichte dieser Gebirge folgt; ferner auf die Nothwendigkeit einer gewissen Vegetation für gewisse Standorte, auf den innern, durchaus regelmäßigen und gesetzmäßigen Bau des Vegetabils, auf die Umstände, welche die Entwickelung der Pflanze, des Baumes, des Strauches bald so, bald anders modificiren, auf die verschiedene Natur und die verschiedene Bewegung der Gewässer; aufgeklärt werde er über die eigenthümlichen Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen, die verschiedenartige Natur der Wolken, ihre Bildung und Auflösung, wie ihre Bewegung. Sind ihm aber so die tiefern Elemente der Erde, des Wassers, der Luft, wie sie die Grundlage der verschiedenen Erscheinungen des Erdlebens bilden, zugänglicher geworden, so mögen nun insbesondere die Lebenswirkungen des vierten und geistigsten Elementes, des Feuers, des Lichts, durch dessen Spannung er ja überhaupt allein zu sehen und zu bilden vermag, ihm erläutert werden; die Gesetze des Sehens, die verschiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichtes, die Entstehung der Farbe, die geheimnißvollen Gegensätze und Beziehungen der Farbe mögen ihm angedeutet werden, und so, wenn auch seine ganze Richtung kein erschöpfendes Eingehen in diese Mysterien gestattet, werde ihm wenigstens die Ahnung von dem Bedeutungsvollen der verschiedenen Seiten des Erdlebens, die er nachzubilden unternimmt, damit er ein solches Nachbilden bei aller Freudigkeit und Heiterkeit nicht unternehme ohne Ehrfurcht, ja nicht ohne Andacht. Geistreich und lebendig müssen aber diese Mittheilungen geschehen; es gibt nämlich ein todtes Wissen, ein Wissen des Buchstabens und nicht des Lebens; dieß ist Mehlthau für die Künstlernatur; damit verschone man sie auf alle Weise! — Frei und in freier Natur müßte der junge Künstler auf die Stufen des Heiligthums der Isis geleitet werden, von dem Erfahrnen, dem Eingeweihten müßte er in klaren ruhigen Stunden selbst aufgeklärt werden, und dann werden solchen Erkenntnissen die schönsten Früchte entsprießen. Es ist in Wahrheit merk-

würdig, daß bei dem bisherigen Unterricht in Landschaftmalerei man die Nothwendigkeit eines solchen naturwissenschaftlichen Theiles so ganz übersehen konnte, da man in andern Zweigen bildender Kunst die Unerläßlichkeit des Zuziehens naturwissenschaftlicher Studien so bald einsah, und z. B. für die Darstellung menschlicher Gestalt recht gut gewahr wurde, wie große Aufklärung man von den Studien des Gliederbaues menschlicher Gestalt, Beachtung ihrer Knochen- und Muskelbildung u. s. w. für das richtige Auffassen und Wiederhervorbringen des Typus einer reinmenschlichen Form erwarten dürfe. Den Künstlersinn auf Bildung eigentlich und rein schöner Formen zu lenken, ihn aufmerksam zu machen auf die Unterscheidung von minder schönen, wird natürlicher Weise um so schwieriger, je zusammengesetzter, je weitschichtiger das aufzufassende Ganze ist, und wird um so leichter, je beschränkter die beobachtete Naturerscheinung. Der junge Künstler wäre hier vom Leichten zum Schweren am sichersten zu führen. Ist ihm an einer einzelnen, frei und kräftig entwickelten Pflanze die Schönheit der Linien ihres Gesammtrisses, das zarte Gleichgewicht in der Verbreitung ihrer Stengel, die so mannigfaltigen als zierlichen Formen im Adergewebe wie im Umfange ihrer Blätter, durch das überall bemerkbare Gesetzmäßige und das in seiner Strenge doch anmuthig Verschleierte ihrer Bildung deutlich geworden; ist sein Blick dann geübt worden in der Erkenntniß schöner Formen an größern Gebilden, in Sträuchern, in Bäumen, in Baumgruppen, in Steinen, in Erdmassen, Flußlinien u. s. w., so wird auch in den größten Umsichten, in den Zügen großer Gebirge, in Wolkenzügen und Meereswogen, und worin sonst immer sich Erdleben aussprechen mag, das eigentlich bezeichnende Charakteristische und somit Schöne sich ihm enthüllen; er wird das die Natur bezeichnende Schöne mit sicherem Auge herauszufühlen und nachzubilden vermögend seyn. Nicht minder wichtig ist die Bildung der Hand; die Hand des Malers ist dann ausgebildet und fest, wenn sie den Willen der Seele zur Darstellung des im äußern oder innern Auge sich spiegelnden Gegenstandes leicht und sicher vollbringt. Alle Organe aber, welche nicht bloß in sich selbst, oder in andern Organen den Zweck ihres Daseyns finden, erhalten die Fertigkeit, einem von der Seele frei gewählten, ihnen an und für sich fremden Zwecke, mit vollkommener Sicherheit zu entsprechen, nur durch Uebung. Uebung der Hand also in reiner Darbildung der Linien und ihrer Verhältnisse, Uebung der Hand in reiner Deckung der Flächen durch Schatten oder Färbung, das ist es, worauf es hier immer zunächst ankommen wird. Bei dieser Uebung wird sich dann wieder das Auge im Messen und Vergleichen üben, und seine größere Fertigkeit wird wieder die Wirksamkeit der Hand fördern und entwickeln. Wie nun das Alles im Einzelnen zu leiten

sey, womit man anzufangen, auf welche Weise vom Leichtern zum Schwereren zu steigen sey, läßt sich nicht im Allgemeinen bestimmen, weil es zu weitläufig wäre, und auch die verschiedene Natur und Anlage des Lernenden beobachtet werden muß. Eines ist sicher, daß die erste und wirksamste Uebung der Hand, gleichsam die Logik des Zeichnens, das vielfältige und sorgsame freie Nachbilden und Selbstconstruiren geometrischer Grundformen sei. Nichts ist was das Auge so schärfte, so von Haus aus den Vortrag gegen eine gewisse Liederlichkeit wahrte, als die Beschäftigung mit diesen reinen Formen und Verhältnissen. Wie consequent es aber in aller Hinsicht sey, ergibt sich erst dann recht klar, wenn wir bedenken, daß ja eben diese Formen die Grundlagen aller organischen Bildungen sind; so sehr, daß jeder Organismus, je näher an seiner ersten Entstehung, um so mehr die einfachsten geometrischen Gestaltungen erkennen läßt. Ist dann die Hand in Nachbildung solcher strengen Formen einigermaßen sicher geworden, ist ferner dem Schüler die Abänderung solcher Gestalten, je nachdem sie einer oder der andern Richtung erscheinen — Perspective — und sind ihm die Wirkungen des Lichtes hinlänglich bekannt geworden, kurz hat er deutlich die Mittel begriffen und in ihrem Gebrauche sich geübt, durch welche er überhaupt die Darstellung von Körpern auf einer Fläche erreichen kann, dann sind die Vorübungen abgeschlossen, und der Schüler kann nun zur Nachbildung des Lebendigen geführt werden. Für den Nachbildner der Erscheinungen des Erdlebens eröffnet sich nun das weiteste Feld, wo nur unabläßige Uebung ihn weiter fördern kann; denn von den verschiedensten Gebilden soll er sich nach und nach den wahrhaften Typus einprägen, daß die Züge gerade dieser Gestaltungen gleichsam wie von selbst in seinen Werken wieder ausgeprägt werden, daß die Gestalten, welche seine eigene Phantasie hervorruft, doch im Gewande reiner, schöner Naturwahrheit erscheinen, daß er im Stande sey, somit seinen Ideen das Bürgerrecht in der Wirklichkeit zu erringen. Die Sprache der Natur soll also der Künstler reden lernen, und der Hörsaal, wo ein solcher Unterricht von ihm empfangen werden kann, ist nur die freie Natur selbst: Wald und Feld und Meer, Gebirg und Fluß und Thal, deren Formen und Farben er nun unabläßig, ja lebenslänglich studiren soll, wo des Lernens und Uebens kein Ende seyn kann, und wo wir sagen dürfen, wie im Divan steht:

> Daß Du nicht enden kannst,
> Das macht Dich groß!

Ist nun aber die Seele durchdrungen von dem innern Sinne dieser verschiedenen Formen, ist ihr die Ahnung von dem geheimen göttlichen Leben der Natur hell aufgegangen, und hat die Hand die feste Darstellungsgabe, so wie auch das Auge den reinen scharfen

Blick sich angebildet; ist endlich die Seele des Künstlers rein und durch und durch ein geheiligtes freudiges Gefäß, den Lichtstrahl von oben aufzunehmen; dann werden Bilder vom Erdleben einer neuern höhern Art, welche den Beschauer selbst zu höherer Naturbetrachtung heraufheben, und welche mystisch, orphisch, in diesem Sinne zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdlebenbildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben.

Languente, languido (Mus.), schmachtend, sehnsuchtsvoll; musikalische Vortragsbezeichnung, die meistens etwas ausdrückt, was der Tonsetzer durch den Charakter seiner Melodie auszudrücken unterlassen hat.

Lapidarstil (vom lat. lapis, Stein, Rhet.), gedrängte bündige Schreibart, von den kurzen Inschriften auf steinernen Denkmälern, in welchen viel Inhalt bei wenig Umfang die Hauptaufgabe ist; s. Kürze.

La Ire (première) fois (franz., Musik), das erste Mal, italienisch la prima volta, oder abgekürzt Imo; eine musikalische Bezeichnung, die auch oft bloß durch die Zahl I. angedeutet, und bei Musikstücken, deren erster oder zweiter Theil wiederholt werden soll, angewendet wird, um die Takte, welche die Wiedereinleitung in die vorhergehende Abtheilung bilden, zu bezeichnen. Geht man weiter, so spielt man statt dieser, die mit 2 oder IIdo oder Seconda volta bezeichneten Takte.

Larghetto (ital., Mus.), ein wenig langsam. Diese Bezeichnung des musikalischen Zeitmaßes ist das Verkleinerungswort der folgenden

Largo (ital., Mus.), feierlich, langsam, gedehnt, breit. Das langsamste Zeitmaß kann indessen noch durch das Hinzufügen der Bestimmungswörter assai, grave, oder durch die Anwendung des Superlativs larghissimo, gesteigert werden; s. Zeitmaß. Dagegen kann man durch die Bestimmungswörter largo ma non troppo, un poco largo, das Zeitmaß dem Larghetto und Adagio wieder näher bringen.

La IIde (seconde) fois (franz., Mus.), ital. la seconda volta IIda, oder noch kürzer II. oder 2; s. la Ire fois.

Lasiren (Malerei). Wenn in einem Gemälde der ganze eigentliche Farbenkörper vollendet ist, und nichts mehr dazuzusetzen bleibt, wird es von dem Künstler mit leichtem Pinsel und dünnen durchsichtigen Farben, wo es nöthig ist, zart überfahren, wodurch das Gefällige, der Schmelz, das frische Leben entsteht, und womit jene künstlerische Täuschung hervorgebracht wird, ohne welche ein Gemälde nur als todte plastische Nachbildung, durch Farbe gehoben, aber nicht belebt erscheint; diese Vorrichtung, das letzte Auftragen der durchsichtigen Farbe zur Vollendung des Gemäldes, heißt man Lasiren. Hier ist, wie nicht bald bei einem Zweige der

künstlerischen Technik, die Gränze zwischen Zuwenig und Zuviel äußerst scharf gezogen; Zuwenig macht das Gemälde trocken, rauh und leblos, wie mehre altdeutsche Gemälde, wohl auch neudeutsche und französische beweisen. Noch widriger ist aber jedenfalls das Zuviel, um so mehr, da das ängstliche und übertriebene Lasiren gewöhnlich entweder auf Knalleffecte hinarbeitet, oder wohl gar Mängel der Zeichnung, des richtigen Farbentones, durch Glanz und Weichheit verdecken soll. Die meisten englischen, viele französische und gewisse neudeutsche Gemälde (so z. B. Isabey's und des sonst so tüchtigen Agricola's) leiden an solcher hyperweichlichen Durchsichtigkeit und emailartigem Schmelze, daß man sie füglich für Porzellangemälde halten dürfte. Große Meister in der Kunst des richtigen Lasirens sind: Raphael, Tizian, Leonardo da Vinci, Correggio ꝛc., dann auch viele Meister der niederländischen, besonders aber der holländischen Schule, und unter den neuern Deutschen der geniale Ludwig Schnorr, Scheffer, Daffinger u. a. m.

Lastträger (Bauk.) s. Karyatiden.

Lasurblau (Malerei), Oelfarbe, echt von dem Lasurstein, unecht von blauem Glase (fein pulverisirt, Email) oder von Bergblau mit Steinöl angerieben.

Lasurgrün (Malerei), Wasserfarbe, Mitteltinte zwischen Saft- und Spangrün, aus Smalte bereitet.

Lateinische Ordnung oder Säule (Bauk.), so viel wie römische Ordnung; s. Säulenordnung.

Laube (Gartenk.), ein Ruheplatz in einem Garten, zum Schutze gegen die Sonnenstrahlen. Ruhige Lage, reiche Beschattung, freie Senkungen und Wallungen des Laubes, Blumenrasen, Düfte naher Gesträuche und Pflanzen ꝛc. sind die Elemente bei diesem die Natur in waldigen Gegenden nachahmenden Schattensitze. Zur Ueberwölbung des Hüttchens wählt man vorzüglich Jasmin, Hollunder und Weinreben. — (Bauk.) Ein bedeckter Säulengang, eine Bogenstellung und andere gewölbte, vorn offen stehende Gänge, daher Säulenlaube, Bogenlaube.

Laubwerk (Bau- u. Gartenk.), Blätter-Verzierung, muß frei und leicht gehalten seyn.

Lauf (Mus.), auch Laufer, findet Statt, wenn Noten von gleicher Gattung in geschwinder Bewegung auf- oder absteigend, nach der diatonischen oder der chromatischen Tonfolge gebraucht werden. Wegen großen Mißbrauches sind die Läufe im Mißcredit gerathen, daher nur mit Vorsicht anzuwenden.

Laune s. Humor.

Laute (franz. Luth, italien. Liuto), ein außer Mode gekommenes, durch die Guitarre verdrängtes Saiteninstrument. Es war mit 24 Darmsaiten bezogen, die in 13 Töne abgetheilt

wurden, so daß eilf Saiten zweichörig, die beiden höchsten aber nur einchörig waren. Die tiefern Saiten, auf einigen Instrumenten 10, auf anderen 8 an der Zahl, liefen neben dem Griffbrete hin, und dienten, leer angeschlagen, nur zum Basse. Die Laute hatte übrigens einen der Schale der Schildkröte gleichenden Corpus, einen breiten aber zurückgezogenen Hals, und wurde wie die Guitarre gespielt. Die Musik für die Laute war auf einem Liniensisteme von 6 Linien geschrieben.

Lautenzug, eine Veränderung an alten Clavier-Instrumenten, den Ton der Laute nachahmend, jetzt durch das Pedale des Piano und die Verschiebung mit Vortheil ersetzt.

Laviren (vom Lat., Malerk.), eine schon getuschte Zeichnung mit Farbe leicht übergehen.

Lazzi (ital.), wörtlich: lächerliche Geberden, daher die extemporirten widrigen Possen, womit Harlekin in der italienischen Volkskomödie die Scene selbst unterbricht; überhaupt für Gesichterschneiderei und übertriebene gemeine Spässe.

Leben (Aesth.), als innere Regsamkeit und Beweglichkeit auf Kunstwerke angewendet, mit Ausdruck und Charakter gleichbedeutend. Vitruv, sagt Bendavid, schrieb dem Baumeister die sehr wichtige Regel vor, sein Gebäude wie einen gut gegliederten menschlichen Körper zu machen. Umgekehrt könnte es dem Künstler zur Regel dienen, sein Kunstwerk nicht wie ein Gebäude zu machen, und dieses ihm bildlich zeigen, worin das zu setzen sey, was man Leben nennt; nämlich Vermeidung der Steifheit, aus zu großem Ebenmaß. Ein Fehler, worin z. B. vorzüglich die alten französischen Tragiker verfielen, deren Werken es daher an dem gewissen dramatischen Leben gebricht. — (Rhet.) Eine der allgemeinen und nothwendigen Eigenschaften, die mit zu Demjenigen gehört, was den ästhetischen Werth der Darstellung, die Schönheit der Form begründet; nach Falkmann das Vermögen, durch eigene Aeußerungen des Lebens dergleichen bei andern hervorzubringen. Wie vermag aber eine Rede Lebensäußerungen von sich zu geben? Sie vermag es, indem sie wie ein organisches Product auftritt, von bestimmter Farbe und Gestalt im Aeußern, mit kräftiger Bewegung im Innern, beseelt von Geist und Empfindung. Das Mittel, der Rede dieses Leben einzuhauchen, ist eigentlich nur höheres, geistiges Leben im Schreibenden selbst. Wo dieß fehlt, wo Trägheit, Gleichgiltigkeit, Beschränktheit, Mattigkeit, Verzagtheit, und die andern dem Leben feindseligen Kräfte herrschen, da wird jeder Versuch, sich lebhaft auszudrücken, fehlschlagen, und nur die armseligen Erzeugnisse hervorbringen, die man blumenreichen Stil, Schwulst, falsches Pathos, Bombast rc. zu nennen pflegt. Ein Hauptbeförderungsmittel der Lebendigkeit des Stiles sind die Figuren und Tropen (s. d. Artikel).

Man pflegt diese Eigenschaft auch wohl — wenn gleich mit weniger umfassendem Namen — Anschaulichkeit zu nennen, weil sie das Vorgetragene zur Anschauung, d. h. gleichsam zur unmittelbaren, sinnlichen Wahrnehmung bringt. Sie kann fast in allen Stilarten vorkommen, aber keine von allen erfordert ein so genau gehaltenes Maß. Ihr eigentliches Gebiet ist die Poesie mit allen ihren Zweigen, und die Rede im engern Sinne des Wortes; daher will poetischer Stil oft nichts Anderes sagen, als lebhafter Stil. In der Malerei bewirken vorzüglich Leben: die Zeichnung, welche die Bewegungen mit Richtigkeit ausdrückt, und das Helldunkel, welches die Gegenstände plastisch und seelenvoll hervortreten läßt.

Lebensbeschreibung s. Biographie.

Leberreim (Metrik), Rundreime aus dem Stegreife, wenn nach alter Sitte der Hecht beim trefflichen Schmause erschien, und Jeder die Formel: die Leber ist vom Hecht und nicht vom — dann weiter passend improvisiren mußte; auch für schlechte alberne Verse.

Legato, ligato (Mus.), gebunden, geschleift; musikalische Vortragsbestimmung, wird auch durch das Bindezeichen (⌒) angezeigt, und bedeutet, daß alle Noten einer Stelle oder Passage an einander gebunden werden müssen. Musikalische Charlatane wenden auch das unnütze Superlativ legatissimo an. Steht legato am Anfange eines Stückes, so muß dieser gebundene Vortrag durch das Ganze beibehalten werden.

Legende (vom lat. legere, lesen; Poetik) hieß ursprünglich das Buch, welches einzelne Wunderthaten, und auch ganze Biographien der Märtyrer und Heiligen enthaltend, an bestimmten Tagen in Klöstern zum Gebrauche des Chors oder auch für das Volk vorgelesen wurde, und man wollte damit ausdrücken: ein durchaus zu Lesendes. In ästhetischer Hinsicht begreift man unter Legende eine eigenthümliche religiös-poetische Dichtung aus der Sphäre der christlich-kirchlichen Sagenwelt. Der Grundcharakter bleibt immer das Wunderbare, das mit Innigkeit und schmuckloser Einfalt, mehr im Tone der Andacht als der Begeisterung gehalten seyn muß. In den ernsten fromm-sinnigen Legenden haben vorzüglich Herder, Kosegarten, Justi, de la Motte Fouqué, Karoline Pichler, Goethe, A. W. Schlegel, Amalie von Imhof ꝛc. Bedeutendes geleistet.

Leggiero, leggiermente (bei musikalischen Quacksalbern kommt auch Leggierissimo vor), leicht, fließend, tändelnd vorzutragen; musikalische Vortragsbestimmung.

Lehmwand (Bauk.), Mauer.

Lehrbogen (Bauk.), ein Bogen von Bretern, der die Form und Größe des aufzuführenden Gewölbes hat, worauf die Gewölbesteine bis zum Schluß ruhen; je stärker das Gewölbe, desto stärker muß das Holz genommen werden. Die Lehrbogen werden in einer

Weite von 3 — 6 Fuß gleichlaufend neben einander aufgestellt, der Rücken, Bogen, derselben, entweder bloß verschalt, oder bei weiten Sprengungen, durch Schwellen und Träger der Länge nach verbunden, und mit gezimmerten Hölzern vernagelt.

Lehrgedicht s. Didaktisch.

Lehrgesparre, auch Lehrsparre (Bauk.), diejenigen Bänder bei einem Gesparre, nach welchen alles übrige Gesparre zugerichtet wird.

Lehrstil (Rhet.), hat zunächst die Aufklärung des Verstandes zum Zweck, und wendet sich daher auch vorzüglich an diese Seelenkraft; der Dienst der Einbildungskraft und der andern niedern Seelenvermögen ist hier untergeordnet. Sein Stoff sind die wesentlichen oder wenigstens wichtigern Merkmale, seine Ordnung ist die genaueste, seine Sprache die einfachste und verständlichste, denn seine Aufgabe ist: immer zu belehren; daher Hauptsache: möglichste Deutlichkeit, Faßlichkeit und Bestimmtheit, der Gegenstand mag sistematisch oder compendiarisch, erläuternd oder beurtheilend, streng wissenschaftlich oder volksthümlich oder rednerisch behandelt werden.

Leib (Bauk.), der nicht durch Glieder verzierte Theil an Säulen oder Gebälke.

Leibung (Bauk.), die innere Fläche eines Bogens.

Leichenrede (Rhet.), eine am Grabe eines Verstorbenen, oder auch in dessen Wohnung, zur letzten Ehrenbezeigung gehaltene Rede; gehört zur Gattung der Casual- oder Gelegenheitsreden; muß mit Zartgefühl, Feinheit, nicht mit übertriebenem Weihrauch gegen den Todten oder Verletzung der Lebenden abgefaßt seyn, sondern rühren, trösten, erheben; dasselbe gilt auch von der Leichenpredigt, die sich von dem Leichensermon oder der Leichenrede dadurch unterscheidet, daß sie in der Kirche gehalten wird, und einen biblischen Text zur Grundlage hat.

Leichenstein (Plastik), eine auf das Grab gelegte oder aufgestellte Platte von Marmor, Sandstein oder Gußeisen ꝛc., worauf Geburts- und Todestag, Name, Charakter ꝛc. des Verstorbenen, oft auch besondere Inschriften eingehauen sind. Große Leichensteine sind gewöhnlich in Obeliskenform, mit Säulen und mit Emblemen versehen, die auf Vergänglichkeit und Unsterblichkeit hindeuten.

Leichtigkeit (Aesth.), nach Pölitz Gewandtheit des Künstlers, die einzelnen Theile der schönen Form ohne Zwang, Härten, Lücken, Erkünstelung, gewaltsame Uebergänge, so harmonisch zu verbinden, daß man unaufgehalten die natürliche Folge der einzelnen Theile in der Darstellung wahrnehmen kann. Die Leichtigkeit, im Gegensatze des Schwerfälligen, Steifen und Gesuchten, setzt immer große technische Fertigkeit voraus, wiewohl technische

Fertigkeit ohne tiefern Kunstsinn nicht ausreicht, und ist in einigen Kunstformen unentbehrlich, als in der Tanzkunst, Poesie, Musik.

Leidenschaft, dauernde Gemüthsbewegung, Empfindung von vorzüglicher Stärke; unterscheidet sich von dem Affecte durch ihre Beharrlichkeit; denn dieser, als bloße Gemüthsaufwallung, entsteht und verschwindet schnell, während jene durch Befriedigung bleibend wird, und in der Befriedigung wächst; s. Affect. Es gehört unmittelbar zum Zwecke des Künstlers, daß er Leidenschaften erwecke und besänftige; daß er sie in ihrer Natur mit aller Stärke und ihren steigenden und fallenden Abstufungen darstelle, und durch ihre dargestellten Folgen auf die anschauenden Gemüther wohlthätig einwirke. Der Künstler muß, wie Maaß behauptet, ein ruhiges Gemüth in Leidenschaft setzen, und ein durch Leidenschaften aufgeregtes besänftigen können; das Zweite dürfte etwas schwer seyn; nicht immer ist es ein David, welcher die Harfe schlägt! — Die Einbildungskraft trägt das Meiste zu den Leidenschaften bei, denn durch sie entsteht die Menge anderer verbundener Vorstellungen, deren unordentlicher Zusammenhang das Gemüth in den leidenschaftlichen Zustand setzt. Wenn also der schaffende Künstler Leidenschaften erwecken will, so geschieht dieses durch eine lebhafte Schilderung leidenschaftlicher Gegenstände vermittelst Erhitzung der sub- und objectiven Phantasie; jedoch muß der Künstler dabei auf die höchste Sinnlichkeit der Vorstellungen bedacht seyn, muß das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne als nah, das Abstracte als körperlich vorstellen können. Dicht- und Redekunst sind hierin am mächtigsten, besitzen die meisten Mittel zur Erweckung aller Arten von Vorstellungen. Die Musik hat außer der Schilderung leidenschaftlicher Aeußerungen nur wenig leidenschaftliche Gegenstände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geschäft in dem Ausdrucke der Empfindungen, aber nicht in der Schilderung der Gegenstände besteht. Alle zeichnenden Künstler bedürfen einer großen Vorbereitung, um Leidenschaften zu erregen. Poesie und Redekunst allein wirken schnell und sicher; der Künstler muß die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Aeußerungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Wirkungen schildern; hierauf beruht vorzugsweise der epische und der dramatische Dichter. Für den Maler und Bildhauer und auch mimischen Künstler ist noch die Bemerkung nicht überflüssig, daß er in der Darstellung der Leidenschaft sich nicht nach einem Individuum, sondern nach der Gattung richten muß, um verständlich zu werden, auch sich vor Uebertreibung hüte, um nicht in Caricatur zu verfallen.

Leipogrammatisch (vom Griech.) heißen Schriften, Gedichte ꝛc., in denen ein bestimmter Buchstabe gar nicht vorkömmt, wie z. B. in dem bekannten Romane ohne R. Unnütze Spielerei.

Leiste (Bauk.), ein schmales, nur aus wenigen Gliedern bestehendes Gesims.

Leistenwerk (Bauk.), die Glieder eines Gesimses.

Leitton (Musik), jener Ton, welcher entweder auf den Grundaccord der Tonart, in welcher sich die Melodie bewegt, zurückführt, oder den Uebergang in eine andere Tonart anzeigt und bedingt. So ist die Quarte des Grundtones, als Septime des Dominantenaccordes gebraucht, ein Leitton, weil sie auf natürlichem Wege zur Terze des Grundaccordes werden muß. So ist die große Septime des Grundtones, als Terze des Dominantenaccordes gebraucht, ein Leitton sowohl in Dur- als in Molltonarten, weil sie auf natürlichem Wege sich in die Octave des Grundtones hinauf auflöset. So ist z. B. in C dur jedes nicht bloß zufällig, und als Ausschmückung der Melodie erscheinende fis, cis, b, gis und überhaupt jeder durch ein Versetzungszeichen erhöhter oder erniederter Ton ein Leitton, weil er den Uebergang in eine andere Tonart, g, d, f, a u. a., einleitet, und das Gehör darauf vorbereitet. Das Studium und die Anwendung der Leittöne sind sehr wichtig, von ihnen hängt größtentheils die gute, fließende Modulation ab.

Lentando (Mus.), gewöhnlicher rallentando, abgekürzt rallent. oder ritardando, abgekürzt ritard., zögernd; eine musikalische Vortragsbestimmung, welche anzeigt, daß eine Stelle, des Ausdruckes wegen, in langsamer werdendem Zeitmaße vorgetragen werden soll. Tritt wieder das ursprüngliche Tempo ein, so bedient man sich des Ausdruckes à tempo oder in tempo. Man treibt in neuester Zeit großen Mißbrauch mit dem ritardando und accelerando; durch diese Willkür verlieren die Musikstücke alle Haltung.

Lento (ital., Mus.), seltener Lentamente, langsam; Zeitmaßbezeichnung. Lento ist langsamer als adagio, und kommt fast dem Largo gleich; Lento assai oder molto lento bezeichnen eine noch langsamere Bewegung.

Leonische oder auch Leoninische Verse (Metrik), in der Mitte gereimte lateinische Verse; eine geschmacklose Weise, nach einigen von Papst Leo II., nach andern von einem Benedictinermönch Leonius, der das alte Testament so durchreimte, herrührend.

Lesche (griech., Bauk.), eine Art Halle der Alten, von Innen auf Säulen ruhend, von Außen geschlossene Mauer.

Lessine (Bauk.), etwas vorspringende senkrechte Streifen, womit breite Mauern verziert und in Felder getheilt werden.

Licht (Malerk.); eine Untersuchung über die Natur des Lichts, ob es nach Newton eine von den leuchtenden Körpern ausströmende Flüssigkeit, ob es nach Euler eine durch die zitternde Bewegung der Oberfläche jener Körper hervorgebrachte Modification

des Aethers; ob es nach neuerem Systeme die höchste und feinste Expansion der Materie selbst sei — gehört in die Physik und in die subtilen Räume der Naturphilosophie. Hier betrachten wir nur die Darstellung des Lichtes im Bilde, was sowohl zur Deutlichkeit wie zur Verstärkung des Effects gehört, daher sehr wichtig ist. Der Einfall desselben soll auf eine solche Weise ausgeführt werden, daß zwar die Hauptfigur am vortheilhaftesten hervortrete, aber auch die Nebenpartien nicht in unbestimmtem Dunkel herumschwimmen, sondern nach dem Grade der Perspective sichtbar erscheinen. Reynolds unterscheidet das Hauptlicht oder das natürliche Licht, welches die Hauptgruppe beleuchtet, — und in jedem Gemälde darf nur ein Hauptlicht herrschen, nur ein zufälliges, — und ein Licht des Wiederscheines, welche beide schwächere Arten man auch abgedämpftes Licht nennt. Nach dem Charakter des Gemäldes muß das Licht bald stark und hell, bald gemäßigt und düster seyn; immer aber ist die Hauptregel Einheit und Deutlichkeit, und die gehörige Verschmelzung von Licht und Schatten; auch soll das Licht mit der Farbe des Gegenstandes harmoniren, von dem es ausgeht. Kommt es unmittelbar von der Sonne, so ist es ein Weiß, das sich in das Goldgelbe zieht; bricht es von dem Monde aus, so ist es silberfarb; wird es durch irgend eine Flamme hervorgebracht, so ist es roth. Selbst in diesen Verschiedenheiten gibt es noch Nüancirungen; so hat z. B. das Sonnenlicht nicht ganz dieselbe Farbe, wenn die Sonne hell und klar ist, und wenn sie von Dünsten und weißen Wolken gleichsam wie von einem Schleier verhüllt wird. Eben so aufmerksam als auf die Wirkungen der Stärke und Schwäche, muß der Maler auf dessen Verbreitung und Ausdehnung seyn. Tizian, Paul Veronese und Tintoretto waren die Ersten, die hier im Studium des Lichts ein System aufgestellt; eben so Leonardo da Vinci. Auch in Beziehung der Gemäldeaufstellung unterscheidet man ein rothes von einem falschen Lichte, d. h. nachdem das Gemälde vortheilhaft von Außen erhellt, oder von gehöriger Seite betrachtet wird. Mehres siehe in den Artikeln: Beleuchtung, Helldunkel, Schatten und Licht.

Lichter (Malerei), diejenigen Stellen eines Gemäldes, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung seine ganze Stärke behält. Zur richtigen Vertheilung der Lichter in einem Gemälde gehört mathematische Genauigkeit, nur durch geometrische Bestimmungen erreichbar. — (Rhet.) Auch da gibt es Lichter, orationis lumina, wie sie Cicero nennt, nämlich die einzelnen überraschenden Kraftgedanken, wodurch vorzügliche Wirkung herbeigeführt wird; hieher gehören ergreifende Antithesen, Bilder, Metaphern rc.

Liebhaber, Liebhaberin (Theater), Rollenfach der Schauspieler und Schauspielerinnen, welche die Charaktere der Liebenden darstellen. Gefällige Gestalt, Adel der Bewegung, wohlklingendes Organ 2c. sind die äußern Elemente; Feuer, Biegsamkeit, Gemüth, und namentlich im Lustspiel ein künstlerischer Humor, die innern Eigenschaften, welche die Darsteller dieses Faches besitzen sollen. Man theilt diese Rollen gewöhnlich in erste und zweite Liebhaber-Partien, welche die Haupt- und untergeordneten Charaktere dieses Faches in sich fassen, und entweder ernsthaft oder heiter oder naiv behandelt werden; dann in jugendliche oder gesetzte Liebhaber-Partien, was aber die jetzigen Künstler und vorzüglich die Künstlerinnen nicht mehr so strenge nehmen.

Liebhaberconcert (Musik), eine von Kunstfreunden mit oder ohne Unterstützung bezahlter Musiker, zu einem wohlthätigen Zwecke oder zum Vergnügen veranstaltete Musik. Die vielen mittelmäßigen Leistungen dieser Art, so wie die häufigen Concerte der Künstler, Kunst-Concerte, haben diese Liebhaber-Productionen in Abnahme gebracht.

Liebhabertheater s. Privattheater.

Lied (Poetik), eines der Hauptmomente der lyrischen Dichtungsform; der innigste Ausdruck des dichterischen, von einem bestimmten sanften Gefühle belebten Gemüthes; lyrisch im reinsten Sinne, fühlend, subjectiv, d. h. wie Rosenkranz sehr richtig bemerkt, der Dichter verhält sich im Liede in seiner Empfindung durchaus eigenthümlich, allein zugleich, trotz der Individualität, ganz allgemein im Sinne seines Volkes; eben weil Keiner im Volke der Wahrheit des Liedes sich weigern kann, dringt das Lied allgemein durch, und das schlechte Lied besteht eben darin, daß das, was der Dichter singt, nicht von Allen als ihre Empfindung anerkannt wird. Von den dem Liede zunächst verwandten lyrischen Dichtungsarten, der Ode, der Hymne und der Elegie unterscheidet sich dasselbe eben durch seinen einfach-subjectiven Gefühlscharakter; es ist nicht so reflectirend wie die Ode, nicht so schwungvoll und erhaben wie die Hymne, in welcher der Dichter hinter dem Inhalte zurücktritt, und die Empfindung ganz episch in ihm, als allgemeine Vorstellung, erscheint; und ist nicht so abspannend, so in Wehmuth versinkend wie die Elegie. Der Ausdruck aller in erhabenen, meist religiösen, Sphären wogenden Gefühle, welche die Seele anschwellen und fortreißen, gebührt dem Sänger der Hymnen; die tiefen Betrachtungen, durch eine Situation erzeugt, mit Begeisterung vorgetragen, dem Odendichter, wie die weichen zärtlichen Empfindungen dem Elegiker; dem Liederdichter allein der Ausdruck aller in sich abgeschlossenen gemäßigten Gefühle; daher denn Hymnen- und Odendichter gerne

zum Vorwurfe ihrer Dichtung große erhabene, oft schreckliche Gegenstände wählen: Götter, Helden, Schlachten, Triumphe etc.; während der Liederdichter Liebe, Wein, Schönheit, Frühling, Unschuld, Freude etc., kurz die Seele nur fröhlich und sanft bewegende Gegenstände besingt. Solger's Behauptung, daß in dem Liede eine einzige heftige Leidenschaft so dargestellt werde, daß sie, wie er sich ausdrückt, als etwas Göttliches, Universelles erscheine, und Leidenschaftlichkeit, ja Raserei vorherrsche, ist nur parador, und besonders in der neuern Lyrik unstatthaft. Diese Unterschiede müssen auch in der Form hervortreten; daher bei dem einfachern Liede mehr Gleichförmigkeit in den Füßen und in dem Strophenbaue, überhaupt ein leichteres, strömendes, auch auf den Gesang und musikalische Begleitung überhaupt berechnetes, Melos hauchendes Silbenmaß. Man theilt das Lied nach der Verschiedenheit des Inhalts gewöhnlich in das geistliche und das weltliche Lied. Das geistliche Lied, ohne eigentlich Ton und Aufschwung der Hymne zu haben, muß doch in edler Haltung ein von der Idee der Gottheit durchdrungenes tiefes und reines Gefühl athmen. Da es seiner Bestimmung nach dazu dienen soll, in Gott versammelte Gemeinden sowohl religiös zu erbauen, als zur religiösen Stimmung vorzubereiten, so muß es diese Empfindungen in einfach würdiger Fassung enthalten, Schauer der Sehnsucht nach dem Unnennbaren zu erwecken suchen, ohne in mystische Ueberschwenglichkeit und Bilderspielerei zu gerathen, nicht in steifen Lehrton verfallen, und zum Gesange passend, auch allgemein verständlich seyn. Ausgezeichnetes haben im geistlichen Liede geleistet: in der lateinischen Sprache: Ambrosius (Bischof von Mailand), Hilarius (Bischof von Poitiers), Aurelius Prudentius Clemens (der christliche Pindar genannt), Papst Damasus, der Priester Sedulius, Fortunatus u. a.; die Deutschen haben sich vorzüglich darin ausgezeichnet; den stärksten Impuls gab Luther; dann in der ältern Dichterperiode Simon Dach, Flemming, Gerhard etc., denen später Gellert, Klopstock, J. A. Cramer, J. A. Schlegel, Münter, Lavater, Zollikofer, Voß, Novalis etc. rühmlich nachfolgten. Das weltliche (profane) Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens, oder durch die Erscheinungen in der Natur angeregten Gefühls. So verschieden nun diese Zustände und Naturscenen unsere Gefühle aufregen, so mannigfach und verschieden sind auch seine Benennungen; daher Liebeslieder, Trinklieder, Festlieder etc., hieher gehören auch die meisten Gelegenheitsgedichte (s. d.). Hat das Lied einen höhern Zweck, als z. B. Entzündung des Patriotismus, erscheint das Nationallied und Kriegslied, oder umfaßt es allgemeine menschliche Pflichten, oder die Eigenthümlichkeiten und Lebensarten gewisser Stände, kommen Jägerlieder, Fischerlieder, Spinnerlieder,

Wiegenlieder, und zeichnet es sich durch besondere Popularität aus, wird es Volkslied (s. d. u. Skolie). Das Lied ist, wie das Epos, bei allen Völkern schon in der Wiege des menschlichen Geistes vorhanden. In der orientalischen Literatur finden wir schon im alten Testamente das hohe Lied Salomons, Kriegs- und andere Lieder. Perser und Araber sind ebenfalls reich daran, vorzüglich die Ersten, von welchen Hammer als ausgezeichnet nennt: Anwari oder Enveri, Saadi, Hafiz (dem Goethe, selbst der größte deutsche Liederdichter, in seinem westöstlichen Divan so lieblich nachsang), Dschami u. a. Von den Griechen, deren heiterer Sinn bei ihren musikalischen Festen sich im Liede gewiß fruchtbar entfaltete, haben wir nur noch Bruchstücke, in der Anthologie befindlich, und die Meisterstücke des unerreichten Anakreon. Von den Römern sind Catull und Horaz auf uns gekommen. Erwähnung verdienen unter den neuern Lateinern: Jacob Balde, Sannazar, Buchanan ꝛc.; im Mittelalter die Troubadours und Minnesänger; in der skandinavischen Poesie die Eddalieder; unter den Italienern Petrarca und seine Schule, so wie Metastasio, Gozzi, Casti ꝛc.; unter den Spaniern hauptsächlich da Mendoza, da Castillejo, Villegas, Cervantes ꝛc.; unter den Portugiesen enthält die Sammlung des Garcia de Rasende das Bedeutendste, was sie in älteren Liedern besitzen. Vorzüglich reich ausgezeichnet durch Feinheit, Naivetät, Geist, oft nur in zu großer Frivolität, sind in allen Liederarten die Franzosen; wir bemerken bloß aus der Masse, die Alten: Saint Gelais, Chaulieu, Lainez, Monkrif; die Neuern: le Brün, Parey, de Boufflers, und die Neuesten: Beranger und Victor Hugo; unter den Engländern ragen hierin hervor Edm. Spencer, Waller, Cowley, Gay, Goldsmith, Burns, Miß Carter, Baillie und der in allen lyrischen Dichtungsarten ausgezeichnete Lord Byron. Unter den Deutschen gehören außer den erwähnten Minnesängern noch die spätern Meistersänger hieher, die aber die Ersten an Zartheit und Innigkeit nicht erreichten; dann von der ersten schlesischen Dichterschule Opitz, Flemming, Tscherning. Die zweite schlesische Dichterschule versank durch ihre Stifter Hoffmannswaldau und Lohenstein bis Anfang des achtzehnten Jahrhunderts wieder in Barbarei. Mit Hagedorn beginnt erst das neuere deutsche Lied; ihm folgten Utz, Gleim, Götz, Gerstenberg, Weiße, Klopstock, Nikolai, Lessing, Gotter, Boie, Hölty, Miller, Gökingk, Claudius, Bürde, Bürger, Matthisson, Salis, Blumauer, die beiden Stolberg, Alxinger, Thümmel, Herder, Kosegarten, Heydenreich, Mahlmann, Schreiber, Kl. Schmidt, Tiedge, Halem, Conz, Friederike Brun ꝛc., dann der das Siegel der Vollendung an der Stirne tragende Goethe, ihm zunächst Schiller, Tieck, Uhland, dann Wilh. Müller, Rückert, Körner, Platen, Chamisso, Niemeyer, Heine, Lenau, A. Grün, Seidl u. m. a. —

(Musik.) Die faßliche, leichte, anspruchlose Melodie, auch für den Laien singbar, eines kurzen oder doch nicht längern lyrischen Gedichtes, ernsthaften oder scherzhaften Inhaltes; die Melodie des Liedes darf daher nur höchst selten den Umfang einer Oktave überschreiten, alle schwer zu intonirenden Intervalle sollen vermieden, alle Rouladen und Verzierungen weggelassen werden, denn ihr Hauptcharakter ist Einfachheit, ja Einfalt im bessern Sinne des Wortes; daraus folgt auch, daß mehre Componisten, z. B. Schubert und seine Nachbeter, vom Wesen des Liedes keinen rechten Begriff hatten, als sie ihre Gesänge, in welchen die Begleitung eine Hauptrolle spielt und die Stimme nur Nebensache ist, in welcher sich die schwierigsten Uebergänge häufen, Lieder nannten. So lange die musikalische Kunstbildung noch nicht allgemein ihre jetzige Höhe erreicht hatte, spielte das Lied eine weit bedeutendere Rolle, und noch jetzt ertönen in Frankreich mehr Chansons, als bei uns Lieder. Auch hier hat die leidige und anmaßliche Productionssucht großen Schaden angerichtet, und sie droht das Lied ganz zu entthronen. Es wäre jedoch Jammerschade, denn diese lyrischen Ergüsse der Empfindung oder der Laune sind für die Componisten, eben ihrer Einfachheit wegen, eine zwar schwierige, aber lohnende Aufgabe, da sie sich allgemeiner verbreiten als alle andern Compositionen, und noch dazu den Vortheil bieten, den Tonsetzer von übermäßigen Künsteleien zur Wahrheit und Natur zurückzuführen. Das Lied ist übrigens entweder ein Strophen-, oder ein durchcomponirtes Lied, je nachdem der Tonsetzer den verschiedenen Strophen des Gedichtes nur ein und dieselbe Melodie unterlegt, oder den Gesang mehr oder weniger bei jeder Strophe verändert. Indessen weicht das durchcomponirte Lied schon mehr von der Einfachheit des ursprünglichen Begriffes ab, verliert an Popularität, und bildet vielmehr eine eigene Mittelgattung, die man häufig Gesänge nennt, weil sie sich in keine bestimmte Classe bringen lassen. Beim eigentlichen Strophenliede tritt dagegen der Umstand oft störend ein, daß die Melodie, welche zur ersten Strophe vollkommen paßt, zur zweiten oder dritten sich weniger eignet, und man könnte fast als Regel aufstellen, daß nur die erste Strophe meistens ganz tadellos componirt ist, und zwischen Dichter und Tonsetzer den reinsten Einklang bietet. Indessen wird jeder einsichtsvolle Laie sich da leicht helfen können, besonders wenn der Dichter, wie er soll, der Hauptempfindung getreu geblieben ist. Geistliche Lieder, welche einen religiösen Inhalt haben, werden entweder in den Choral- oder Figuralgesang eingekleidet, je nachdem sie bestimmt sind, von der ganzen Gemeinde beim Gottesdienste, oder von Einzelnen, ohne besondere Veranlassung, abgesungen zu werden. Die bedeutendsten deutschen Liedercomponisten sind Beethoven, Reichard, Himmel, C. Kreutzer rc.

Liederspiel (Poetik u. Musik), ein Schauspiel mit Gesang, dessen Gesangstücke aber nur aus bekannten, oder eigens dazu componirten Liedern bestehen. Mißbräuchlich werden in solche Liederspiele Duette, Ensemblestücke, ja sogar kleine Finale eingewebt. Das Liederspiel hat viel Aehnlichkeit mit dem französischen Vaudeville, durch dessen Einführung es jetzt auch ganz überflüssig geworden seyn mag. Zudem macht man jetzt so große Anforderungen an Sänger und Componisten, daß diese Gattung, bei uns kaum geboren, schon zu Grabe gegangen zu seyn scheint; so viele Mühe sich auch der eigentliche Erfinder desselben, Reichard, später Hummel, und in neuester Zeit Holtei damit gegeben haben.

Ligatur (Mus.), so viel wie Bindung, auch ehemals die Verbindung mehrer Noten, die auf eine einzige Silbe des Textes gesungen wurden.

Ligneum psalterium (lat., Mus.), für Strohfidel oder Sticcato; s. d. Artikel.

Lilafarb (Malerk.), von Lilac, türkischem Hollunder, dessen Farbe es ähnelt, nämlich blaß violet; wird im Cochenillenbad, mit Weinsteinkrystallen versetzt, gefärbt.

Liliengrün, Lilienblau (Malerk.), feine grüne Saftfarbe, aus dem Blütensaft der blauen Schwertlilie mit gestoßenem Alaun bereitet.

Limma (Mus.), ein Intervall, das sich aus der mathematischen Vergleichung der Tongrößen entwickelt, in der practischen Musik jedoch nicht ausgeübt werden kann; bei den Griechen so viel wie Pause.

Lineamente (vom Lat., Graphik), Linien, vorzüglich die in der Zeichnung eines menschlichen Antlitzes zu beachtenden Verschiedenheiten und Abgränzungen der Gesichtsbildung. **Hogarth** gab sich Mühe zu beweisen, daß die Wellenlinie (S) die Linie der Schönheit sei; eine bloß dunkle Hypothese. **Levesque** sagt hierüber: Will man schlechterdings von Linien reden, so muß man gestehen, daß die gerade Linie an gothische Steifheit gränzt, daß Formen, die aus Linien bestehen, die sich winkelhaft durchschneiden, hart sind, der Grazie und Wahrheit ermangeln, daß aus der Kreislinie eine runde und schwere Zeichnung resultirt, und daß mit einem Worte die wahre Schönheit der Formen durch eine große Menge verschiedener Linien entsteht, die alle nach der Rundung zu streben scheinen und sich doch nie runden.

Linien (Mus.), die horizontalen, in paralleler Richtung gezogenen Striche, auf, zwischen, über und unter welchen die Noten geschrieben werden.

Liniensystem (Mus.), die Gesammtzahl aller Linien, die man zur musikalischen Tonschrift anwendet. Bei der Choralmusik

bestehet das Liniensystem aus vier, bei der modernen oder Figuralmusik aus fünf Linien, zu welchen noch die Hilfslinien sowohl über als unter den Liniensystemen kommen, um Töne zu bezeichnen, welche entweder höher oder tiefer sind als die eilf, die durch das gewöhnliche System von fünf Linien ausgedrückt werden können. Manche ältere Tonsetzer haben Systeme von sechs, auch acht Linien angenommen, jedoch ohne Nachahmer zu finden. Die Linien werden übrigens von unten herauf gezählt, und die unterste die erste, die oberste die fünfte u. s. w. genannt.

Lira da gamba, lirone perfetto, arciviola di lira (ital., Mus.), Knieleier, eine Art veralteter Viola da gamba mit 12 bis 16 Saiten, von welchen zwei neben dem Griffbrete lagen. Es hatte mit dem ebenfalls veralteten Accordo große Aehnlichkeit, wenn es nicht vielleicht dieses Instrument selbst war; beide wurden wie das Violoncell gehalten und gespielt.

Lira rustica }
Lira tedesca } s. Leier.

L'istesso doppio movimento (ital., Mus.), gleiche doppelte Bewegung, wird angewendet, wenn der Tonsetzer im Laufe eines Musikstückes von einer einfachen zu einer zusammengesetzten Taktart übergeht, z. B. vom $\frac{2}{4}$ zum $\frac{4}{4}$ Takte, und das Zeitmaß für den Zuhörer unverändert bleibt, weil die Viertelnoten des $\frac{4}{4}$ Taktes eben dieselbe Geltung erhalten, als die Achtelnoten des $\frac{2}{4}$ Taktes. Im Rondo von Hummel's schönem A-moll-Concerte wird diese Bezeichnung angewendet. Uebrigens könnte sie auch dann gebraucht werden, wenn der Componist vom $\frac{3}{8}$ zum $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takte überginge.

L'istesso tempo (ital., Musik), dasselbe Zeitmaß; Ausdruck des Componisten, wenn er im Verfolge eines Musikstückes von einer Taktart zur andern übergeht, ohne das Zeitmaß zu verändern, z. B. vom Zweiviertel- zum Drei- oder Vierviertelakte, ohne daß die Geltung der Viertelnoten abgekürzt oder verlängert werde; bedeutet daher so viel, daß die Hauptnoten des Taktes in ihrer Geltung unverändert bleiben. Manche Componisten bedienen sich irrig dieses Ausdruckes statt tempo primo.

Litanei (griech., Mus., Bitte, Gebetsformel), ein aus verschiedenen Sätzen bestehendes Musikstück für Solostimmen, Chor und Orchester, das bei dem nachmittäglichen Gottesdienste, um Abwendung allgemeiner Noth, in den katholischen Kirchen abgesungen wird.

Literatur (vom Lat. literae, Buchstaben, Schriften, auch Wissenschaften), Schriftthum; ist der Inbegriff schriftlicher Geistesbestrebungen, deren Zweck entweder Belehrung andeutend, wissenschaftliche Literatur, oder Unterhaltung, schöne Literatur ist.

Lithochromie (vom Griech., Malerk.), Malen mit Oelfarben auf Stein, und Abdrucken solcher Gemälde auf Leinwand; eine neue, noch auf den Stufen der Kindheit stehende Erfindung, von Motazeau zu Paris, wodurch ein Gemälde zwar vervielfältigt werden kann, jedoch an Kunstwerth jeder Copie weit nachsteht.

Lithographie (vom Griech.), Steindruck; die Kunst, eine Zeichnung unmittelbar auf einem dazu geeigneten Stein, mit der Feder oder mit chemischer Kreide, auch wohl der Nadel oder dem Grabstichel zu entwerfen, und dann mittelst eigener chemischer und mechanischer Vorrichtungen durch den Druck zu vervielfältigen. Sie wurde 1795 durch Alois Sennefelder (einem gebornen Prager) in München erfunden, anfangs nur zum Notendruck, wie zu Rastrirarbeiten überhaupt, benutzt; in der Folge mannigfach verbessert, und in neuer Zeit, so weit es die beschränkte Technik derselben erlaubte, zu einem bedeutenden Grad von Vollkommenheit und zur allgemeinen Verbreitung gebracht. Das gewöhnliche Verfahren bei der Zeichnung ist in der Lithographie zweierlei: man bedient sich entweder der chemischen Tusche oder chemischer Kreide. Erstere besteht aus einer Mischung von Unschlittseife, feinem weißen Wachse, dann einer geringen Quantität abgeriebenen trockenen Kienrußes, und einer noch geringern von ausgelassenem Unschlitt, welche Ingredienzen zusammengemischt, dann in beliebigen Formen getrocknet und zum Gebrauche aufbewahrt werden. Die chemische Kreide wird ebenfalls aus einer Mischung von Unschlittseife, weißem Wachs und ein wenig zerlassenem Unschlitt verfertigt, nur gibt man zu dieser Masse noch 5 bis 6 Tropfen an der Luft zerflossener Pottasche, während dieselbe kocht, dann wird sie ebenfalls getrocknet; ehe sie völlig hart ist, werden dann kleine Stifte daraus geformt. Der am besten zum Lithographiren taugliche Stein ist weißgelber, schiefriger, mergelartiger Kalkstein, wo möglich von feinem Bruchstein und gleicher Farbe; die auch in Oberösterreich gewonnenen, sogenannten Kehlheimer Platten sind dazu vorzüglich brauchbar. Die nöthige Schleifung derselben geschieht, indem man zwischen zweien dieser Steine feinen Silbersand schüttet, und sie dann so lange gegen einander herumreibt, bis der reine Schliff sichtbar ist; dann wird jeder Stein noch so lange mit Wasser oder auch mit Bimsstein abgerieben, bis die Oberfläche spiegelglatt und glänzend erscheint. Zur Kreidemanier muß der Stein jedoch eine rauhere Oberfläche erhalten, zu welchem Ende er nach der Glättung durch Bimsstein mit ganz feinem gleichförmigen Sande überstreut, und mit einem andern polirten Steine in der Runde herum trocken überrieben wird. Vor dem endlichen Gebrauche wird der so zubereitete Stein

mit gutem geläuterten Terpentinöl, oder wohl auch nur mit Seifenwasser übergangen, welches verhindert, daß die Striche aus einander fließen. Die Zeichnung wird vorerst, um nöthigen Falls corrigiren zu können, mit Blei-, oder besser Rothstift (da sich dieser besser von der Tusche unterscheidet) aufgetragen, dann werden diese Vorzeichnungsstriche mit aufgelöster Tusche mittelst eines Pinsels oder einer stählernen Feder überfahren, wobei der gemachte Strich schwarz oder mindestens dunkelbraun erscheinen muß; bei leichteren Tinten druckt sich die Zeichnung nicht gehörig ab. Bei der Kreidezeichnung trägt man die sanftesten und feinsten Töne zuerst auf, und fährt dann allgemach zu den stärkeren fort; auch hilft man oft, besonders bei großen Gegenständen, zur Verstärkung des Effects, mit chemischer Tusche nach. Soll nun zum Abdrucke geschritten werden, so wird der Stein vorerst mit stark durch reines Wasser verdünntem Scheidewasser überzogen, oder nur darein getaucht, wodurch er, an den hellen Stellen, geschickter für das Einsaugen des Wassers wird; dann spült man ihn wieder mit reinem Wasser ab, übergießt mit einer aus $^1/_6$ Theil Leinöl, $^2/_6$ Terpentinöl und $^3/_6$ Wasser bestehenden Flüssigkeit, wischt diese dann wieder rein weg, überfährt ihn mit aufgelöstem Gummi, und schwärzt ihn sogleich mittelst ledernen, mit Haaren ausgestopften Ballen oder auch Walzen, mit Druckerschwärze ein, worauf sogleich zum Abdrucke geschritten wird. Nach jedem Abdrucke muß der Stein aufs Neue sorgfältig mit reinem Wasser abgewaschen, und von Zeit zu Zeit mittelst eines Schwammes mit Gummiwasser überfahren werden. Die ersten Abdrücke erscheinen jedoch nie ganz rein, wie denn überhaupt bei dem Drücken die größte Sorgfalt angewendet werden muß, um die Abdrücke sowohl rein, als auch kräftig genug zu erhalten. In dieser Hinsicht sind die Franzosen Meister; auch in München werden in neuerer Zeit treffliche Abdrücke hervorgebracht; in Berlin ist das technische Verfahren ebenfalls auf einer bedeutenden Stufe, welches in Wien noch zur Zeit sehr Vieles zu wünschen übrig läßt, was um so mehr zu beklagen ist, da es dieser Stadt nicht an den berühmtesten Künstlern im Fache der Zeichnung fehlt. In neuerer Zeit werden auch Zeichnungen unmittelbar in den Stein gegraben, mit Scheidewasser geätzt, und dann wie Kupferplatten geschwärzt und abgedruckt, welche Manier besonders bei landschaftlichen Gegenständen in den vielen jetzt bestehenden Pfennig- und Heller-Magazinen angewendet, und welche, da bei ihrer Anwendung die Lichter in den Stein gegraben werden, auch Holzschnittmanier genannt wird. Im Ganzen hat sich der Nutzen der Lithographie durch freiere Anwendung der Zeichnung unmittelbar von dem zeichnenden Künstler selbst, dann durch Weichheit und auch wohl Kraft des Ausdruckes ihrer Producte vielfältig bewährt; übrigens hat sie das unläugbar

Unvollkommene, daß sich die zarten Töne und Formen, vorzüglich in der Landschaft, nicht gehörig ausdrücken lassen, auch die Striche überhaupt nicht die gehörige Zartheit haben, und endlich daß der Stein, besonders bei der Kreidemanier, selten mehr als einige hundert gute Abdrücke gibt, da die ersten zu unrein, die letztern zu unbestimmt und schwach erscheinen. Vorzügliche Sorgfalt erfordert die Auswahl des Papiers zum Abdrucke einer Steinplatte. Zu bildlichen Darstellungen muß es dick, zart, gleichförmig und am Besten ungeleimt seyn, und darf vor dem Gebrauche nur etwas Weniges gefeuchtet werden, um es milder zu machen. Untauglich ist größtentheils das chemisch mit Chlor gebleichte Papier, trotz aller Nachhilfe durch starkes Feuchten, Behandeln mit Kalk ꝛc., indem es den Druck verwischt. Auch werden Steindrücke mit bunten Farben verfertigt, die sich an die bekannten Congreve-Drucke der Buchdrucker anschließen, und auch ungefähr mit den nämlichen Mitteln hervorgebracht werden; doch ist man noch lange nicht mit der Farbenwahl im Reinen, da sich mit vielen Farben die bei dem Steindrucke unentbehrlichen Aetzstoffe nicht wohl vertragen. Auch wird seit einiger Zeit der Steindruck mit mehr und minderer Vollkommenheit auf Kattun angewendet.

Litotes (griech., Rhet.), Geringheit; Redefigur der Verkleinerung aus Bescheidenheit, z. B. dieß Blümchen Jugend.

L. M. (Mus.), laeva manu, linke Hand; Zeichen bei Klaviernoten sie mit derselben zu spielen.

Lo (Mus.), der Ton g nach der belgischen Solmisation oder Bobisation; s. Solmisation.

Lobgesang, ambrosianischer Lobgesang, Hymne, das bekannte Te Deum laudamus; s. d. A.

Localfarbe (Malerei), die natürliche, einem Gegenstande eigenthümliche Farbe.

Loco (Mus.), zuweilen auch luogo, am Orte, zur Stelle. Wenn der Tonsetzer durch die Bezeichnungen all' ottavo, sopra una corda oder flautino u. s. w. eine Stelle entweder in der Octave oder auf besondere Weise vorzutragen vorgeschrieben hat, und diese Bestimmungen aufhebend, nunmehr die Noten, wie sie stehen, gespielt haben will, so bedient er sich des Ausdruckes loco, um anzuzeigen, daß alles zur natürlichen Lage zurückkehre.

Logaödische Verse (von λογος, Sprache, und αοιδη, Gesang; Metrik) sind solche, in welchen Daktylen und Trochäen so mit einander verbunden sind, daß die daktylische Bewegung in die trochäische übergeht, und mit dieser endet. Z. B.:

— ◡ ◡ — ◡ — ◡

Dämmernde — Mondbeleuchtung.

Hieher gehört besonders der Dimeter und der archilochische Vers. Metra, in denen der trochäische Rhythmus in den daktylischen

übergeht, nennt man äolische (s. d.), die doppelt übergehenden äolisch-logaödische Verse (s. d.).

Loge (vom ital. Logia, Bauk.), Gemach, überbauter Raum, eine offene, mit Arcaden versehene Gallerie; Logen in Schauspielhäusern, kleine, der Bühne gegenüber in einem halbzirkelrunden Kreise zwei bis drei Stockwerke über einander angelegte, durch kleine Scheidewände getrennte und zum Aufenthalte den Zuschauern dienende Cabinete, die vorn offen sind und eine Brüstung haben. Es gibt übrigens Parterre-, Rang- (1., 2., 3. ꝛc.), Seiten-, Mittel-, Fremden-, Proscenniums- und Theaterlogen; s. Theater.

Logogryph (griech., Poetik), eine Räthselart, wenn nämlich ein Hauptwort durch seine verschiedenen Silben- und willkürlichen Buchstaben-Versetzungen eine Summe von einzelnen Räthseln bietet, die in dem gegebenen Worte enthalten, auf die Errathung desselben hinführen; z. B. Mode, Ode, Dom.

Lombardische Schule s. Malerschulen.

Longa (lat., Mus.), diejenige Note in der ältern Musik, deren Werth vier Schläge oder vier Zweivierteltakte betrug. Man nannte sie longa perfecta. In dem modus minor perfectus galt sie drei, in dem modus imperfectus zwei Schläge. Ihre Gestalt war viereckig, der heruntergehende Strich oder Stiel der Note jedoch länger auf der rechten als auf der linken Seite.

Loure (Mus.), veraltetes, der Musette ähnliches Instrument, auf welchem vorzüglich die, Loure genannte, Tanzmelodie gespielt wurde. Letztere hatte eine langsame Bewegung und wurde meistens im $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte gesetzt. Im Vortrage derselben wurden die Töne kräftig, jedoch sanft angeschlagen und die guten Takttheile markirt; daher

Louré, musikalische Vortragsbezeichnung, welche andeutet, daß die guten Takttheile besonders herauszuheben sind, und das Ganze mit halber Kraft und gehaltenem Tone ohne Härte gespielt werden soll. Diese Gattung Vortrag findet noch jetzt in den Pastoralen und ländlichen Charakterstücken Statt.

Luft, Luftperspective (Malerei) s. Perspective.

Lusingando, lusingante, lusinghevole (ital., Mus.), lieblich, sanft schmeichelnd, scherzend; Vortragsbezeichnung, mit welcher Herz und Consorten ihre unschmackhaften Brühen zu würzen versuchen.

Lusthaus (Bauk.), ein kleines, meist hölzernes Gebäude in einem Garten, mit Bequemlichkeiten zum Ausruhen versehen.

Lustspiel (Poetik) s. Komödie.

Lydische Tonart (Mus.), Tonart der alten Griechen, in welcher die halben Töne zwischen der vierten und fünften, siebenten und achten Stufe liegen, als: f, g, a, h, c, d, e, f.

Lyra (Mus.), Leier, heißt: 1) ein sehr altes musikalisches Instrument, dessen Erfinder Hermes, nach andern Orpheus, Amphion, Apoll oder Herkules gewesen sein soll. Es hatte ursprünglich die Gestalt eines Dreieckes, später die Form zweier Widderhörner, einem der Schildkrötenschale ähnlichen Klangboden, wurde anfänglich mit drei, dann mit vier, mit fünf, mit sieben, mit acht und endlich mit zwölf Saiten bezogen. Es wurde theils mit den Fingern gespielt, wie die Guitarre, theils mit dem Plectrum, einem elfenbeinernen Stäbchen, geschlagen, und zuweilen vereinigte man beide Arten, indem die linke Hand die Saiten durch Berühren zum Erklingen brachte, während die rechte das Plectrum verwendete. Die Leier ist das gewöhnliche Attribut Apolls; — 2) ein veraltetes Instrument, sonst auch deutsche oder Bauernleier (lira tedesca, rustica) genannt. Es bestand aus einem länglichen, auf einer Seite dem untern Theile einer Geige ähnlichen Kasten, hatte zwei innerhalb des Kastens befindliche Saiten, welche durch 10 bis 12 Tangenten verkürzt wurden, und so einen Tonumfang von 10 bis 12 diatonischen Stufen bildeten. Die linke Hand bewegte diese Tangenten, während die rechte ein mit Geigenharz bestrichenes Rad vermittelst einer Kurbel herumdrehte, und auf diese Weise die Saiten zum Erklingen brachte; — 3) die tragbare Orgel, Drehorgel, die man auch Leierkasten, so wie denjenigen, der sie spielt, Leiermann nennt; s. Drehorgel.

Lyra barbarina (ital., Mus.), ein veraltetes, von Doni zu Florenz im siebzehnten Jahrhunderte erfundenes Saiteninstrument, das auch Amphichordum genannt wurde.

Lyre-Guitarre (franz., Mus.), ein zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts in Paris erfundenes Instrument, das nur eigentlich eine verbesserte und mit einem Guitarrenhalse versehene Leier oder altgriechische Lyra ist. Anfangs hatte die elegante Form dieses Tonwerkzeuges die Freundinnen der Tonkunst bestochen, später kehrten sie jedoch zur bequemern Guitarre zurück, und diese neue Erfindung wurde vergessen.

Lyrische Oper nennt man jene, in welcher ein einfacher Gefühlscharakter vorwaltet. Die Franzosen verstehen auch unter Opéra lyrique jene Opern, in welchen nicht gesprochen, sondern alles theils rhythmisch, theils recitativisch gesungen wird; jedoch die Handlung einfach ist, und keines Balletes oder sonstiger Effectmittel bedarf. Der Ausdruck: lyrische Musik, ist eigentlich ein Pleonasmus; man könnte eben so gut musikalische Musik sagen; s. Musik.

Lyrische Poesie, diejenige Form der Dichtkunst, deren Hauptcharakter darauf beruht, das poetische Ausströmen eines bewegten, seine Empfindung rhythmisch schildernden Gemüthes zu seyn, d. h. wo die poetische Empfindung von der Außenwelt sich nach

dem Innern, von dem Ganzen nach dem Besondern wendet, idealisirte Darstellung (Objectivisirung) in der Schilderung bestimmter persönlicher oder individueller (subjectiver) Zustände sich ergießt. Diese Darstellung heißt lyrisch, denn in der Fülle des Gefühls strömt das menschliche Gemüth in Gesang über; mit der Lyra (s. d.) begleiteten die feinfühlenden Griechen gewöhnlich ihren Gesang. Im Gegensatze der plastischen, wo Gegenstände des äußern Sinnes zur Anschauung gebracht werden, könnte daher die lyrische Poesie, wo die ganze Unermeßlichkeit des Gefühlvermögens geschildert wird, die musikalische heißen; wie auch melisch (musikalisch) so viel wie lyrisch heißt. Im lyrischen Gedichte herrscht nicht die Ruhe wie bei der epischen, waltet nicht die Vernunft wie bei der didaktischen, nicht die Besonnenheit wie bei der dramatischen Form; sondern Empfindung, gehoben durch Phantasie, Phantasie, verschmolzen in Empfindung; daher die Lebendigkeit der Bilder, die in ihrer höchsten Steigerung lyrischer Schwung, so wie die durch die Stärke der Leidenschaft scheinbar hervorgebrachte Regellosigkeit im Ausdrucke, lyrische Unordnung genannt wird. Mehr Darstellung als Erregung des Gefühles ist allerdings der Zweck des lyrischen Dichters, doch ist es, sagt ein Kunstlehrer, sein Beruf, die der Menschheit würdigsten Gefühle jedes Zeitalters und jedes Volkes bei sich aufzubewahren, und dann von Land zu Land, von Zone zu Zone, von Pol zu Pol, von Jahrtausend zu Jahrtausend, in harmonischen Strophen zu verkünden, und so als Genius über der Menschheit zu walten, als Lehrer, Freund, Führer, Rather, Tröster. Es ist nicht genug, wie Deutschlands nationellster Dichter behauptet, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern, man muß auch erhöht empfinden; Begeisterung allein ist nicht genug, man fordert die Begeisterung eines gebildeten, den reinen vollendeten Abdruck einer interessanten Gemüthslage, eines vollendeten Geistes. Es ist gewiß, bemerkt Weber, daß die Durchführung einer poetischen Empfindung nach ihren intensiven Momenten (denn auch die Lyrik verlangt Einheit als Bedingung des Kunstwerkes), die Uebereinstimmung des Einzelnen zum Ganzen, die Gleichartigkeit der Entwicklung nach dem Ideengebiete, endlich das Entsprechende der Einkleidung in Bezug auf Form und Sprache, Rücksichten sind, deren sorgfältige Erwägung die Sache eines höchst geübten Gefühles, eines feinen Urtheiles, einer zarten Denk- und Empfindungsweise ist, wie sie sich am wenigsten im Gewühle der Alltäglichkeit, und in dem handwerksmäßigen Einerlei des Geschäftlebens gestaltet; dennoch hat gerade die scheinbare Leichtigkeit sich in den mannigfachen und beliebige Kürze zulassenden lyrischen Einkleidungsweisen zu bewegen, keine poetische Gattung mit so unübersehbarem Wuste dilettantischer Stümpereien überschwemmt. Ehe sich Jemand entschließt, ein Epos oder ein

Drama zu schreiben, pflegt er doch einen entschiedenen Ruf der Muse in sich verspürt zu haben, wenn schon auch in jenen Gattungen diese Tochter des Himmels nur gar zu häufig von schadenfrohen Waldweibchen und Wassernixen nachgeäfft wird, die manchen sonst gescheiten und verständigen Mann zu dem tollen Streiche bereden, sich auf ihr Risico mit poetischen Mißgeburten zu prostituiren. Allein in der Lyrik vollends pflegt Niemand auf einen Ruf der Muse zu warten; und es versteht sich von selbst, daß wer einmal Lesen und Schreiben gelernt hat, damit auch mehr als genug der vortrefflichen Gabe besitzt, von den Reizen seiner Schönen ein Protokoll in Versen aufzunehmen, oder einem großen Herrn zu seinem Geburtstage poetisch Glück zu wünschen, oder einige gereimte Sentiments über die schöne Natur auszuhauchen, oder aber in Sonetten, Madrigalen, Stanzen, Knittelversen und Leberreimen sich und Andern Verzweiflung, Tod und Hölle an den Hals zu schreiben. Dem Lyriker steht der Gebrauch jeder Versart frei, doch müssen die Strophen in einerlei Silbenmaß gehalten, und dieses dem Gegenstande angepaßt werden; so eignen sich z. B. die trochäischen Rhythmen mehr zum sanften Gesange des Liedes, die daktylischen oder choriambischen mehr dem feierlichen Aufschwung der Ode rc. Jedes Silbenmaß, sagt Herder, jede Hora desselben trägt ihr eigenes Saitenspiel in den Händen. Der Gott in ihnen ists, sagen die Dichter, der ihnen die Wege des Gesanges zeigt, und sie durch die verschlungenen Labyrinthe der Harmonien hindurch geleitet; d. i. Einheit des Gefühls, anhaltende, stille Aufmerksamkeit, Durchdrungenheit von dem Gegenstande selbst, und einige Kenntniß dessen, was zum Vortrage, zur Sprache gehört; sie sinds, die den Gesinnungen des Dichters den Adel, die Würde, die süße Anmuth, seinem Ausdrucke den Ton, den gehaltenen Takt, die reiche Modulation geben, bei deren fortwachsenden Wirkung die Seele sich zuletzt angenehm befriedigt fühlet. Da wird, wie durch eine Schöpfung von Innen heraus, der Gesang mit jedem Accente und Bilde lyrisches Ganzes, das den, der dafür einen Sinn hat, eben sowohl als ein schönes Gemälde, oder irgend ein anderes vollendetes Kunstwerk mit der süßen Empfindung beseligt: »es ist ganz, es ist vollendet.« Tragen nun alle lyrischen Producte den gemeinschaftlichen Gefühlscharakter, so ist doch der Ton verschieden nach den verschiedenen Graden des Gefühles, und diese Schattirungen bestimmen den Charakter der einzelnen Untergattungen der lyrischen Form. Diese sind: Lied, Ode, Hymne, Dithyrambe, Cantate (lyrische Gedichte im engern Sinne); Elegie, Heroide (lyrisch-elegische Gedichte); das lyrische Lehrgedicht (lyrisch-didaktische Gedichte; s. Lehrgedicht). Nur prosodische Formen, die bald einen rein lyrischen, bald einen lyrisch-elegischen, bald einen lyrisch-didakti-

schen, oft sogar einen epischen Charakter haben, und daher mit Unrecht, als selbständige lyrische Unterarten aufgeführt wurden, sind: Sonett, Bouts-rimes, Madrigal, Rondeau, Triolett, Sestine, Stanze, Terzine rc.; s. d. Art.

M.

M. (Mus.), Abkürzung für 1) mezzo, z. B. mf. oder mez. for., mezzoforte, mit halber Kraft; 2) Mano, Hand, M. d., rechte Hand, M. s., linke Hand; 3) Metronom, z. B. M. M. ♩ = 160, zeigt an, daß eine Viertelnote den Schwingungen des Pendels des Mälzel'schen Metronomes gleich kommen muß, wenn man ihn auf die Zahl 160 stellt, s. Metronom; auch 4) für meno, weniger.

Ma, so viel als la in der belgischen Solmisation; s. d. Art. Ma (ital.) aber, bei näherer Bestimmung des Zeitmaßes; z. B. presto, ma non troppo, geschwinde, aber nicht zu sehr.

Maccaronische Verse, scherzhafte, von Girolamo Falengo erfundene italienische Verse mit lateinischen Biegungen; Maccaroni genannt, weil sie, wie diese, aus verschiedenen Ingredienzen bestehen, und weil eine komische Epopöe Falengo's »Maccaronica,« diese Lieblingsspeise der Italiener in solchen gemischten Versen besang. Auch die Deutschen haben solche komische maccaronische Verse, wo nämlich deutsche und lateinische Wörter unter einander vermischt, und die Flexionen vertauscht werden; z. B.: Vae tibi. Kaputrock, qui olim Mantel fuisti, si te non besser is, proxime Hosen eris.

Machicotage (franz., Mus.), gewisse diatonische Tonfolgen, mit welchen die Terzen und andere Intervalle im Choralgesange ausgefüllt werden.

Madrigal (Poetik), ursprünglich südliche Dichtungsform, beschränkt durch den Mechanismus, indem es nie unter sechs, und nie über eilf Zeilen lang war, und jede Zeile wieder aus gleichen eilfsilbigen Versen jambischen oder trochäischen Maßes bestand; jetzt minder gebunden, ein kleines, dem Liede untergeordnetes lyrisches Product, naiven, zärtlichen oder gefühlvollen Inhalts, zur Erweckung eines momentanen Interesses bestimmt. Tasso und Petrarca unter den Italienern, wie Jacobi, Goethe, Voß unter den Deutschen, haben hierin Muster geliefert. — (Musik.) Ein kunstmäßig gearbeitetes Musikstück für drei, vier, fünf, sechs, ja sogar für sieben obligate Singstimmen geschrieben, welche künstliche Nachahmungen und fugenartige Sätze vortragen. Ueberhaupt haben die Madrigale viele Aehnlichkeit mit der Fuge, nur gestatten sie, selbst wenn sie bloß für Singstimmen geschrieben, und

daher im strengsten Stile gehalten sind, Freiheiten, welche die eigentliche Fuge nicht verträgt.

Madrigalesco (ital., Mus.), Stil der Madrigale, als Bezeichnung der streng contrapunctischen Schreibart, in welcher diese Gattung Compositionen gesetzt werden mußte.

Mährchen (Aesth.), zur epischen Dichtungsform gehörig, zwischen poetischer Erzählung und Fabel streifend; vereint in sich das sinnlich Natürliche und Begreifliche mit dem Uebernatürlichen und Unbegreiflichen. Eine der ältesten Dichtungsarten, als Urbeginn der epischen Poesie und der Historie bei allen Völkern (doch am meisten bei den Orientalen) einheimisch, denn wo man nicht wußte, dichtete man und erzählte — so fragte über alle Erscheinungen der Natur die jugendliche Neugier, allenthalben ward sie, wie man sie geben konnte, durch Sagen belehrt; doch ist Mährchen nicht mit Sage zu verwechseln, das Mährchen ist poetischer, die Sage historischer; eben deßhalb ist der Horizont des Mährchens weiter als der der Sage, denn, wie Weber bemerkt, in jenem hat die Phantasie nicht bloß die Gewalt, Thatsachen zu schaffen: sie kann auch zu Trägern dieser Thatsachen mit vollkommenster Willkür Wesen machen, die in solcher Art lediglich in der Einbildung bestehen. Die Sage gestaltet nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, das Mährchen hebt auch diese auf, denn ihm ist die Sinnbildlichkeit eigentliche Natur, indem sie durch das dichtende Gemüth gleichsam seines Dranges nach unaufgeschlossenen Geheimnissen, seiner Gott ahnenden Schauer, seines Bedürfnisses nach überweltlicher Kunde in einer Weise sich entledigt, wie das Kind, nach der Ungeduld, die es über einen ihm versagten Gegenstand empfindet, zuletzt mit einem selbst erfundenen Liedchen sich in die Zufriedenheit und in Schlaf lullt. Da ist das Weltall voll gefangener Geister, die, gleich der Menschenseele, loskommen möchten von der stummen Gewalt, die sie hält; sie alle haben Mitgefühl und Mitwissenschaft für deren Zustände, sie antworten in ihrer Sprache, sie streben auf sie zu, und vertrauen derselben ihren Antheil an der Kenntniß der geheimen Gesetze, an welche die Gewichte des Lebens gebunden sind; Thiere und Vögel, Steine und Pflanzen, Geräthschaften, ja bloße Gedankendinge sind beseelt, verstehen und erwiedern; es ist alles lebendig, das Unmögliche ist, und nur die Willkürlichkeit bleibt ein Traum. Die in uns wirkende, Vieles zu Einem erschaffende Kraft, sagt Herder, ist der Grund des Traumes, sie werde auch Grund des Mährchens. Fehlt es diesem an Einheit, an Verstand, an Absicht; sowohl im Ganzen, als in Fortleitung der Scenen, so ists ein kranker, gebrechlicher Traum. Das Wunderbare des Traums ist sein süßester Reiz. Je zarter es Mährchen und Romane wie ein koischer Flor webt und überwebet, desto anmuthreicher sind sie; dagegen

alles grob gesponnene, mühsam erdrechselte Wunderbare die Wunder wegscheucht. Uebrigens kann Inhalt und Darstellung theils ernsthaft, theils komisch und selbst satirisch, die Einkleidung rhythmisch oder prosaisch sein; doch muß, besonders in Feen-, Ammen-, Kinder-, Volks- und Hausmährchen ein gewisser Ton der Naivetät herrschen. Als Musterdichter stehen in dieser Gattung Musäus und Tieck oben an, dann Wieland, Goethe, Herder, Novalis, Eberhard, Mahlmann, Arnim, Hoffmann ꝛc.

Maestoso (ital., Mus.), majestätisch; musikalische Vortragsbezeichnung, welche andeutet, daß ein Musikstück in etwas gemäßigter Bewegung und mit Würde vorgetragen werden soll; dieses Tonwerk wird verschiedenartigen Bestimmungen des Zeitmaßes beigefügt, um sie zu modificiren; z. B.: Allegro maestoso, andante maestoso, adagio maestoso u. s. w.

Maggiore (ital., Mus.), majore (barbarisches Latein), majeur (französisch), in der Durtonart. Dieser Ausdruck, eigentlich ein Pleonasmus, da die Vorzeichnung Alles erklärt, wird nach einer in der Molltonart gehaltenen und auch eben so schließenden Hauptperiode eines Musikstückes oder nach einer Variation in der weichen Tonart gebraucht, um anzudeuten, daß der Tonsetzer in die correspondirende Durtonart übergeht. Diese Bezeichnung fand hauptsächlich in den älteren Arien Statt, deren Mittelsätze vielfach in der Molltonart gehalten wurden.

Magnificat (lat., Mus.), ein in der katholischen Kirche übliches Gesangstück, das mit den aus dem ersten Kapitel des Evangelisten Lukas entnommenen Worten: magnificat anima mea dominum, beginnt. Es bildet einen integrirenden Theil der musikalischen Vesper und wird auch sonst abgesungen.

Main (franz., Mus.), Hand, à quatre mains, zu vier Händen, main droite oder bloß m. d., rechte Hand, main gauche oder m. g., linke Hand.

Major (Mus.), von älteren Musiklehrern statt des Wortes groß angewendet; z. B.: Terz Major, große Terze ꝛc.

Malende Symphonien (Mus.), von Einigen auch Symphonies à programme genannt, sind jene, in welchen, wie in Beethoven's Pastoralsymphonie, in Spohrs Weihe der Töne, in mehren musikalischen Schlachtgemälden u. s. w. Naturscenen oder historische Begebenheiten geschildert werden, und die, um allgemein verständlich zu seyn, eines Programmes oder einer versificirten oder prosaischen Erklärung bedürfen. Dittersdorf scheint der Erste gewesen zu seyn, der diesen Abweg betreten hat. Die Musik, allmächtig, wenn sie die Empfindungen des Innern schildert, erscheint dürftig und kraftlos, wenn sie mit der Natur wetteifern, und die gewaltigen Stimmen, die in der Schöpfung erschallen,

nachahmen will. Alle Werke dieser Art, selbst die gelungensten, sind daher nur als mehr oder minder verunglückte Versuche zu betrachten, welche die hohe Tonkunst ihrer universellen Bestimmung entrücken, und sie da zur Dienerin machen, wo sie herrschen sollte. Die Vortrefflichkeit der beiden oben zuerst genannten Werke Beethoven's und Spohr's vermag dieß strenge Urtheil nicht zu mildern, und läßt um so mehr bedauern, daß ihre Verfasser diesen falschen Weg eingeschlagen haben. Haydn's sieben Worte, wie sie ursprünglich bloß für Instrumentalmusik gesetzt waren, gehören auch in diese Kathegorie; das Programm dazu sind die sieben Worte selbst, die der Tonsetzer auf den Rath des verewigten Stadler in Musik setzte, und zum Thema jedes einzelnen Tonstückes nahm.

Malerei (bildende Kunst), zweite Abtheilung der Graphik, welche die mittelst Zeichnung angegebenen Formen aus dem Reiche der Natur oder des Ideals durch Farben auf Flächen darstellt, wobei also die Zeichnung das Subject, die Farbe das Object bildet, und durch gehörige Vereinigung beider dem Auge jene wirkungsvolle Täuschung durch Nachahmung hervorgebracht wird, welche, soll das Gemälde den Namen Kunstwerk verdienen, dem anschauenden Sinne Vollendetes geben muß. Soll sich aber die Malerei zur wahren Kunst gestalten, so ist es nicht hinlänglich, den durch Zeichnung angedeuteten Formen das nöthige und richtige Colorit zu geben; Zeichnung und Malerei müssen durch tiefes Studium in Eins verbunden, aus einem Gusse seyn; die Ideen, welche der Zeichner in bestimmten und klaren Umrissen dargestellt hat, sollen durch die Farbe Leben und Seele erhalten; darum bestehen die Haupteigenschaften eines ächten Malers in Empfindung, Schönheitsinn und richtiger Anschauung, so wie er vorzüglich die jeder Kunst eigenthümlichen drei Hauptmomente zu berücksichtigen hat: Die Erfindung (hauptsächlich bei historischen Gemälden, richtige Wahl des Augenblickes, da ihm für die Darstellung der Handlung nur eine Dimension der Zeit und ein bestimmter Raum gegeben ist), die Anordnung (Veranschaulichung der Motive durch gehörige Nebeneinanderstellung) und die Ausführung. Goethe sagt über Malerei so wahr als schön: »die Natur organisirt ein lebendiges gleichgiltiges Wesen, der Künstler ein todtes aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effect, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen; im Gemälde will und muß er das Alles schon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist übrigens in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen; das Aeußere, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt,

dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.« Die Malerkunst, behauptet Krug, beruht auf einer optischen Illusion, die natürlich und künstlich zugleich ist; natürlich, in wie fern sich die Körper von Natur bloß als Flächen in unserem Auge abspiegeln, künstlich, wie ferne die Kunst diese Abspiegelung nachahmt, und uns dadurch wieder Körper anzuschauen gibt. Der Streit der Aesthetiker, ob sich die Malerei eines natürlichen oder künstlichen Mittels bediene, ist daher auf diese Art nicht zu entscheiden; aus der Vergleichung der Malerei mit der eigentlichen Bildnerei, welche ihr im Gebiete der bildenden Kunst am nächsten steht, geht hervor, daß die Erzeugnisse der Bildnerei das Gepräge der räumlichen Sinnenwahrheit gleich natürlichen Körpern an sich tragen, die Geschöpfe der Malerei hingegen nur das Gepräge des räumlichen Sinnenscheines, der erst durch eine künstliche Operation hervorgebracht werden muß; folglich ist das Darstellungsmittel der Malerei selbst ein künstliches, obwohl auf Natur gegründetes, während das der Bildnerei ein ganz natürliches, obwohl durch die Kunst modificirtes ist. Die Malerei ist daher auch geistiger und umfassender als die Bildnerei; sie kann weit mehr darstellen als diese, ungeachtet sonst beide von gleichem Range sind. In der eigentlichen Technik dieser Kunst ist dem Maler vor Allem Reinheit der Zeichnung zu empfehlen, dann strenges Studium in der Behandlung der Farben. Die Harmonie eines Bildes wird desto richtiger seyn, je sicherer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat. Man sieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinstimmung verlieren, wo hingegen sich alte, der alles zerstörenden Zeit zum Trotz, frisch, kräftig, in Harmonie erhalten. Dieser Vortheil ist unstreitig nicht sowohl eine Wirkung der besseren Eigenschaft ihrer Farben, da wir ja auch alte Gemälde an Farbe verlieren sehen, als eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit. Nicht minder nöthig ist die Kenntniß der Perspective zur optischen Darstellung der Gegenden und Nebenwerke, die Lehre der Verkürzungen und die Kenntniß der Anatomie überhaupt, zur gehörigen Bildung sowohl der menschlichen als thierischen Formen; endlich Kenntniß der Chemie zur Farbenbereitung, und Verständniß ihrer Verhältnisse. Hervorbringung eines reinästhetischen, ja im weitern Sinne sittlichen Eindrucks, sei des Künstlers Streben, indessen er nichts weniger als das Gefällige ausschließen darf. Gegenstände durch die Malerei darstellen, welche der reinen Moral zuwider laufen, heißt ihr eine ihrer kostbarsten Eigenschaften, die Publicität rauben, und die Himmelsgabe der Kunst zu den individuellsten und gemeinsten Zwecken entwürdigen; indessen darf auch eine weise Delicatesse in Rücksicht auf gute

Sitten nie in kindische Vermeidung des Natürlichen, in eine Art Fanatismus der Sittsamkeit übergehen; und wie es einerseits ekelhaft, folglich unästhetisch ist, der Frechheit und Unzucht durch gesuchte Darstellungen mit allem Farbenzauber zu fröhnen, so ist es andererseits lächerlich und kunstwidrig, die jugendliche Aphrodite in einem Reifrocke den Wellen entsteigen zu lassen (vergl. Niedrig). Beispiele beider Verirrungen finden sich in der Kunstgeschichte häufig, erstere in der französischen, und zum Theile auch in der lombardischen Schule (vorzüglich durch die sonst so rühmenswerthen Ludwig und Hannibal Carracci), letztere in der altdeutschen Schule (als Chorführer der ultraprüde und anachronistische Cranach). Gesunder Sinn, Studium der großen Muster und Reinheit der Gefühle lassen diese wie andere Verirrungen leicht vermeiden, überhaupt bedeutet es nirgends so viel, als bei dieser in ihren Wirkungen populärsten Kunst, bei der Natur und gesundem Sinne, in die Schule zu gehen, und das Schöne mit Klarheit, Nüchternheit, ohne Vorurtheil in das Auge zu fassen, vor rabulistischer Phantasterei aber und mystischem Wesen sich zu hüten. In technischer Hinsicht sind die Arbeiten der Malerei folgende: 1) Wassermalerei (s. d.); 2) Fresco- und Seccomalerei (s. d.); 3) Wachsmalerei (s. Enkaustik); 4) Glasmalerei (s. d.); 5) Emailmalerei, die Kunst auf Schmelz mit Metallfarben zu malen, die sodann eingebrannt werden, vorzüglich im Mittelalter häufig ausgeübt; eines der größten Meisterstücke dieser Art besitzt das Stift Klosterneuburg in Oesterreich, aus dem dreizehnten Jahrhundert; 6) Pastellmalerei (s. d.); 7) die mosaische oder musivische Malerei (s. Mosaik); endlich 8) die Oelmalerei (s. d.). In artistischer Hinsicht zerfällt die Malerei in 1) Historienmalerei und den ihr untergeordneten Zweig der Portraitmalerei; 2) Landschaftmalerei mit ihren Nebenabtheilungen, worunter auch die Thiermalerei einbegriffen ist; 3) Conversations- oder Genre-Malerei; 4) Blumen- und Früchtenmalerei, wozu auch das Stillleben gerechnet wird; 5) Architekturmalerei, diese gehört jedoch schon zum Theile in das Gebiet der Baukunst (s. alle diese Artikel). Man kann auch spezielle Eintheilungen machen, das Malen nach den Gegenständen, nach den Stoffen, nach den Flächen, nach den Oertern, nach dem Mechanismus &c., wodurch aber nichts gewonnen wird, indem einfacher sämmtliche Arten der Malerei in die angegebenen Kathegorien passen. — (Dicht- und Redekunst) s. Gemälde und Beschreibung. — (Musik) s. Malende Symphonien. Vergl. Malerschulen, Zeichnenkunst und alle auf Malerei bezüglichen Artikel.

Malerfarben, Farben, die den Malern zur Fertigung der Gemälde dienen. Man wendet dazu Stoffe aus allen drei Reichen der Natur an; am gewöhnlichsten sind die Mineralfarben, indem sich das Oel zu Oelfarben besser mit ihnen vereint, und sie nicht

so sehr nachdunkeln, als die aus Pflanzen oder Thierstoffen bereiteten Lackfarben. Vor allen sind aber die Metallkalke zu solchen Malerfarben brauchbar; Blei gibt Bleiweiß, Kremnitzer Weiß, Mennige, Massicot und Kasselergelb; Eisen: Umbra, Terra de Siena (welche Farben durch Ausglühen dunkler werden); Kupfer: Bergblau, Grünspan, Braunschweiger- und Berggrün, und das arseniksaure scheelische Grün; Quecksilber, Zinnober, Arsenik, Auripigment, Kobalt, Schmalte u. s. w. Aus dem Pflanzen- und Thierreich kommen die sogenannten Lackfarben; der Indigo, Waid, Krapp, das Färbeholz, Gelbholz, der Wau, die Scharte, Orseille, die färbenden Rinden, gehören aus ersterem, die Cochenille, welche mit Zinn und etwas Alaunerde verbunden den Carmin gibt, aus letzterem hieher; Pastellfarben sind meist Erden, oder mit diesen verbundene Metallkalke. Die gewöhnlichen Malerfarben werden zum Gebrauch entweder mit reinem Wasser, oder mit Gummiwasser, mit Seifenspiritus, auch wohl mit Essig, oder bei Oelmalereien mit leicht eintrocknendem Oel, wie Mohnöl, Leinöl angemacht. Bei Glas- und Porzellanmalereien sind Metallkalke allein brauchbar, weil sie gebrannt werden müssen.

Malĕrisch (bildende Kunst) heißt dasjenige, was im Verhältniß zu andern verwandten Kunstzweigen den unterscheidenden Charakter der Malerei ausmacht. Dieser Bestimmung zu Folge läßt sich das Malerische in seinen Bestandtheilen, Verbindungen, Abhandlungen, mit Sicherheit angeben, so bald jener Maßstab richtig angelegt wird. Zuvörderst leuchtet ein, daß die möglichste Hervorhebung des Musterhaften, in sofern es auf der Fläche den körperlichen Schein erzeugt und verstärkt, die erste Grundbedingung des Malerischen ist. Sie bedingt zu ihrer lebendigen Wirkung der Farbe in der Eigenthümlichkeit, Kraft und Haltung, die dem Bilde des Gegenstandes nach den Forderungen freier Wirklichkeit zukommen, es sei denn, daß höhere Rücksichten überlegte Abänderungen gebieten. Die gesammte Farbengebung wird um so malerischer, je mehr sie die fügliche Vorstellung des Zusammenhangs und der Rundung hervorruft; darauf sind auch Licht und Schatten angewiesen, deren gefällige Muster nicht nur die Macht des körperlichen Scheins vermehren, sondern auch das Auge durch die Empfindung der Ruhe erfreuen. Eine besondere Wichtigkeit hat ferner in malerischer Hinsicht die Draperie, welcher zwar die Zeichnung in der Grundlage vorarbeitet, jedoch keineswegs die letzte Vollendung geben kann. Und weil die Darstellung auf der Fläche die Vereinigung mehrer Figuren wesentlich erleichtert, darin sehr entschieden gegen die Plastik im Vortheil ist, auch untergeordnete Dinge so bequem als sinnreich zu ihren Absichten verwenden kann, im Medium der Luft und des allgemeinen Luftzustandes, für den Reichthum, der Bedeutsamkeit, Gestaltung des Gan-

zen ein eigenthümliches Bindemittel besitzt, so ist zum Malerischen auch dasjenige zu rechnen, was in Gemäßheit dieser Vorzüge Vertheilung und Bildung der Gruppen die allgemeine Bezüglichkeit der Gegenstände, insbesondere glückliche Contraste und Uebereinstimmungen betrifft; daraus geht hervor, daß das Element des Malerischen selbst bis in die ursprüngliche Auffassung des Gegenstandes, bis in den Sitz des ersten Gedankens vordringen kann, wie das Beispiel großer Meister zeigt. Ueber die Entwickelung des Malerischen in den Werken Raphaels hat der gründliche und geistreiche Rumohr interessante Ansichten mitgetheilt, die freilich kein festes Ergebniß herbeiführen, dagegen eine Menge besondere Bemerkungen enthalten. — (Dicht- und Redekunst) s. unter Beschreibung. — (Musik) s. Malende Symphonien.

Malerschulen. Das vielumfassende Wort Schule, im eigentlichsten Sinne eine gewisse Classe von Künstlern andeutend, welche ihre Kunst nach einem festen, stabilen Principe, nach irgend einem, von einem berühmten Meister angegebenen Charakter ausüben, und demselben, trotz allen Verschiedenheiten der Individualitäten im Ganzen getreu bleiben, ist hier im ausgedehntesten Sinne genommen, und ist vorerst das Entstehen, Fort- und Rückschreiten der Kunst — eigentlich in die Kunstgeschichte gehörend — zu betrachten, und dann die vorhandenen Kunstschätze in Schulen einzutheilen, wobei denn freilich manche Kunstperiode, ja selbst Malercorporation, der Verständlichkeit wegen, mit dem Begriffe Schule bezeichnet werden muß, die dem engern Sinne desselben: abgeschlossener Charakteristik, nicht genügend entsprechen dürfte, wie z. B. die neudeutsche, französische und englische Schule. — Ueber den Ursprung der Malerkunst, wie der Kunst überhaupt, ist es unmöglich, ja unersprießlich, Untersuchungen anstellen zu wollen. Die Kunst, oder vielmehr der Trieb dazu, ist so alt als die Welt, er liegt in des Menschen Brust in größerem und geringerem Grade, und die Kunst bedurfte zu jeder Zeit und in jeder Zone, wo sie zur hohen Blüthe kam, nur eines anregenden Impulses und begünstigender Umstände. Die allgemeine Kunstgeschichte liegt ebenfalls vor uns, Monumente alter und neuer Zeit bekräftigen dieß, und nur, wo diese fehlen, verliert sich auch die Kunstgeschichte in wesenlose Hypothesen. Bei dieser einmal erkannten ewigen Wahrheit müssen wir denn auch die feste Ueberzeugung gewinnen, daß sich nur nach dem noch Vorhandenen eine Kunstgeschichte, erschöpfend und genügend, darstellen lasse; die im Strome der Zeit untergegangenen Kunstschätze ganzer Perioden können nicht classifizirt und in Schulen eingetheilt werden. Darum lassen sich von den angenommenen Kunstperioden der orientalischen, ägyptischen, griechischen und der von derselben ausgegangenen dürftigen römischen, dann der byzantinischen und der

neuern Kunst überhaupt, in Rücksicht auf Malerei nur die beiden Letzten classificiren und in bestimmte Kunstperioden oder Schulen eintheilen; von den Ersteren aber nur Muthmaßungen durch Vergleichung mit noch vorhandenen plastischen Kunstwerken, oder, noch nothdürftiger, durch Tradition aufstellen. Von der orientalischen Malerei vor der Zeit der griechischen Kunst ist am wenigsten zu sagen; sie mag, selbst nach neuern Mustern, nur in Farbenspielen zur Belebung größerer Massen, oder als Ergänzungen der Bilderschrift bestanden haben; immer blieb sie aber auf einen stumpfen, nur für das Grelle und Schreiende offenen Sinn, berechnet, den Forderungen des Herkommens und des Cultus unterworfen, fremd jeder Harmonie; ohne Zeichnung, Haltung und Schattengebung. Die Malerei der Aegypter, zuerst und insbesondere durch religiöse Bedürfnisse bedingt, erhob sich zwar schon zu größerer Bedeutsamkeit, indem ihr doch ein bestimmter Sinn zum Grunde lag; allein noch erscheinen die Forderungen des Geschmacks dem Streben nach bildlicher Bedeutsamkeit untergeordnet; wir finden in den noch vorhandenen Denkmalen an Tempelwänden, in Begräbnißkammern, auf Mumiensärgen &c. bloß Dauerhaftigkeit der Farben ohne kunstgemäße Behandlung, ohne Mitteltinten und Schatten; die Malerei stand zur Sculptur und Architektur zwar in einem engen, aber so untergeordneten Verhältnisse, daß man nicht selten bemalte Bildhauerwerke, in vertieften, mit Farben oder Metallen ausgelegten Umrissen trifft. Die altgriechische Malerei, obwohl zum größten Theile aus der ägyptischen hervorgegangen, erhob sich doch bald, der Eigenthümlichkeit dieses ewig jugendlichen, vor Allen kunstbegabten Volkes gemäß, zu Höherem und Edlem. Der Hauptcharakter derselben war, wie bei ihren noch vorhandenen herrlichen plastischen Werken: Ideal, Einfachheit und Schönheitsgefühl. Von dem Farbensinne der alten Griechen hingegen, von der technischen Behandlung &c. können wir nur nach den wenigen aufgefundenen, noch dazu meistens musivischen Denkmalen in Bädern, Catacomben &c. einen sehr dürftigen und ungenügenden Begriff erhalten, und wir können ihre so viel berühmten Meister: Zeuxis, Apelles, Protogenes, Parrhasius u. a. nur durch Tradition geheiligt verehren. Die römische Malerei ging, wie bereits erwähnt, durch die griechische hervor, und zwar zu einer Zeit, als die kräftige Bürgertugend der Römer schon verschwunden war, und weichliche Ueppigkeit an deren Stelle trat; auch fand sie unter ihnen wenig Theilnahme, und verschwand, wie alle Spuren der antiken Kunst, mit dem Verfalle des römischen Reiches, völlig. — Von der Wiedergeburt der Kunst nach der Zerstörungsepoche der Völkerwanderung und dem allmählich wieder eintretenden Ruhestand und dem Gleichgewichte der Völker, begann sich die christliche Kunst zu gründen und auszubilden. Den Gang derselben aufmerk-

sam verfolgend, können wir neuerdings den festen Grundsatz aufstellen, daß zu allen Zeiten, wo die Welt sich rühmen konnte, eine Kunst und Sinn dafür besessen zu haben, diese positiv aus der Religion und Volksthümlichkeit entsprossen sei, und sich jeder Aenderung derselben bequemte; aus welchem Grundsatze dann der zweite, eben so richtige und noch erschöpfendere, entspringt, daß die Weltgeschichte zugleich die Kunstgeschichte enthalte und bedinge. In der christlichen Zeit erreichte die Malerei größere Vollendung; sie erlangte, eine der am meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten der neuern Malerkunst, die Oberherrschaft über die Plastik, wodurch sie denn freilich auch in älterer und neuerer Zeit in manche Verirrungen gerieth. Die hier vorherrschenden Kunstperioden, nach den noch vorhandenen Kunstschätzen älterer und neuerer Zeit bestimmt, sind folgende, die man, freilich ziemlich unbestimmt, aber allgemein verständlich, eigentlich mit dem Namen Schulen bezeichnet: A. die byzantinische; B. die italische mit ihren Nebenabtheilungen; C. die deutsche; D. die niederländische; E. die französische; F. die spanische; G. die englische Schule. — A. Die byzantinische Schule. Ihr Hauptcharakter ist Verständlichkeit, klare Auffassung der Idee, obschon in steifer, oft naturwidriger Darstellung. Sie entstand mit Einführung der christlichen Religion im europäischen Orient durch Constantin. Ihre bis auf uns gekommenen wenigen Ueberreste beschränken sich durchaus auf religiöse Vorstellungen, ja größtentheils nur auf einzelne Figuren, z. B. Christus-, Madonna- und Apostelköpfe, Darstellungen der Dreieinigkeit in steifer, plastischer Manier, die aber, zwar ohne Rücksicht auf Eleganz oder auch nur Symmetrie der einzelnen Theile, dennoch von richtiger und charakteristischer Auffassung der Ideen zeugt. Meistens sind diese Darstellungen auf Gold-, öfters auch auf blauem gestirnten Grunde mit lebhaften Farben gemalt, und ist daran auch nicht jene Wahrheit, jener eigenthümliche Schönheitsinn zu finden, welche wir in den Gebilden späterer Zeit bewundern, so bildete sich doch in der byzantinischen Malerei zunächst der Keim der christlichen Kunst aus, und ihr Einfluß auf die ältern italischen, ja auch deutschen Künstler ist unverkennbar. Es sind übrigens nur wenige, dem osmanischen und anderem Vandalismus entgangene, Ueberreste derselben vorhanden. — An diese Periode sich schließend und aus ihr hervorgehend, folgt nun: B. Die italische Malerschule überhaupt, und zwar vorerst die allgemeine ältere italische Schule. Ihr Charakter im Allgemeinen ist: Einfachheit, Andacht, Gefühl und Wahrheit des Ausdruckes. Hier läßt sich bei würdiger, klarer und von dem (meistens religiösen) Gegenstande begeisterten Darstellung schon auch das lebhafte Erwachen des Schönheitsinnes mächtig wahrnehmen, und die Gemälde dieser Periode

sind unschätzbare Kleinode für den Künstler und fühlenden Kenner. Sie begann als eigentliche stabile Schule schon im zwölften Jahrhunderte, und ihre Zierden waren: Cimabue, der erste bedeutende Künstler dieser Schule, Giotto, Simon Memmi, Taddeo Gatti, Ducio, Ghiberti, Mantegna, Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Pisanello u. a., vorzüglich aber der geniale Giovanni da Fiesole, dessen Gemälde Gebete, Zeugen erhabener Frömmigkeit sind. Unvergängliche Schönheiten dieser Periode bewahrt vor Allem das herrliche Campo Santo in Pisa, eine der größten Kunstmerkwürdigkeiten Italiens. Die Uebergangsperiode zur größten Kunstepoche bildeten die berühmten Meister Tomaso Guido (genannt Masaccio), Paolo Uccelli, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo u. a., mit deren Wirken die Finsterniß des Mittelalters vollends verschwand, und, durch kunstsinnige Regenten, vorzüglich den Päpsten und den Mediceern unterstützt, der Kunst eine heitere Morgenröthe leuchtete. Mit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts begann sich der Geist der Kunst in verschiedenen Provinzen Italiens unter mehrfachen Auspizien und Einflüssen gleich großartig, doch verschieden auszubilden. Die größten Meister Italiens dieses Jahrhunderts, der Zeit der höchsten Kunstblüthe, wurden damals cinquecentisti genannt, und es entstanden nun folgende Schulen: a) die florentinische; b) die römische; c) die lombardisch-bolognesische und d) die venezianische, welche zusammen die jetzt bekannten größten Meisterwerke umfassen, der Bewunderung und Nacheiferung aller Zeiten würdig. a) Die florentinische Schule. Ihr ist ein ernster, strenger, tiefsinniger, fast melancholischer Charakter eigen, der sich jedoch auch nach der Individualität der Meister zur Großartigkeit, Kühnheit, ja in Michel Angelo zur Riesenkraft erhebt. Die vorzüglichsten Meister dieser Schule sind: der eigentliche Gründer derselben, der philosophische und erhabene Leonardo da Vinci, Luini, Melzo, Balthasar Peruzzi, der treffliche, farbenverständige Baccio della Porta (gen. Fra Bartolomeo), der gefühlvolle Andrea del Sarto, der große Michel Angelo Buonarotti, dessen Riesengeist mit gleicher Kraft, gleichem Feuer und Genie, Malerei, Bildhauerei und Baukunst umfaßte, und welcher durch Feuer der Composition, genaues Studium der Anatomie, kühne und doch naturgetreue Wendungen und Wahrheit des Ausdruckes einzig und unerreicht dasteht, dann dessen Schüler und Nachahmer Rosso di Rossi, Daniel Volterra, Salviati, Angelo Bronzino, Alessandro Allori u. a., endlich Ludovico Cigoli, Gregor Pegani, Domenico Passignani, welche gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts einen neuen Geist zu wecken begannen, und sich mehr dem Geschmack der römischen Schule anschlossen. b) Die römische Schule. Hauptcharakter: Adel, Gemüthlichkeit, Anmuth, unverkünstelte Natürlichkeit, jedoch mit tiefem Studium

verbunden. Sie begründete sich durch den berühmten Meister Pietro Vanucci (gen. Perugino), der zuerst nach Grazie und edlen Formen strebte. Als das Haupt der römischen Schule glänzt dessen Schüler, der unsterbliche Raphael Sanzio, der in seinen Wundergebilden, z. B. in den Stanzen und Logen des Vatikans, in seinen weltberühmten Madonnen rc. das Höchste leistete, was menschliche Kunst bis jetzt hervorgebracht hat. Noch sind als würdige Repräsentanten der römischen Schule zu nennen: Giulio Pipi (gen. Romano), der düstere Francesco Penni (gen. il Fattore), Polidoro di Carravaggio, der weiche Carlo Dolce, Baroccio, Andrea Sacchi u. a., welche die Eigenschaften dieser berühmten Schule, vereinigt mit ihrer eigenen Individualität mehr oder minder beibehielten, bis nach Carlo Maratti (dem letzten nennenswerthen, obschon von Manier nicht mehr freien Meister dieser Schule) der Geschmack ausartete, und die Bedeutung der römischen Schule sich nach und nach verlor, auch trotz aller Bemühungen neuerer Meister, so z. B. Mengs's, zu keiner Selbständigkeit mehr gelangen konnte. Als Nebenzweig der römischen kann die nicht sehr zahlreiche neapolitanische Schule betrachtet werden, deren vorzüglichste Mitglieder sind: Carracioli, Andrea Vaccaro, Francesco di Maria, der wilde und kühne Salvator Rosa, Preti (gen. il Calabrese), Luca Giordano (wegen seines schnellen Arbeitens il fa presto genannt), Solimena, Conca u. a. c) Lombardisch-Bolognesische Schule. Zeichnet sich durch Grazie, Gefälligkeit, Harmonie und Rundung der Figuren, dann Wahrheit und Schönheit des Colorits vorzüglich aus. Haupt derselben ist der durch unnachahmliche Grazie, ästhetische Vertheilung des Lichtes und genialer Führung des Pinsels hochberühmte Antonio Allegri (gen. da Correggio); die übrigen vorzüglichen Meister dieser Schule waren: Francesco Raibolini (gen. Francia), Francesco Mazzuoli (gen. Parmeggianino), Schidone, die Carracci's mit ihren Vorzügen und Mängeln, der geniale und anmuthreiche Giov. Battista Salvi (gen. Sassoferrato), der fleißige und correcte Domenico Zampieri (gen. Dominichino), der glühende und ideale Guido Reni, der sanfte Albani, dann als würdige Schlußsteine vor der sogenannten Uebergangsperiode, oder eigentlich dem Verfalle der Kunst: Carlo Cignani und Marcantonio Franceschini. Ueberhaupt aber waren es die Nachahmer des genialen, doch hier und da etwas weichen und süßen Correggio vorzüglich, durch welche in der Folge Ueppigkeit und Verweichlichung in der Malerei um sich griff, welche dem wahren, ernsten Wesen der Kunst so fremd sind. Als Nebenzweig der lombardischen reiht sich die kurze Epoche der genuesischen Schule an, deren nennenswertheste Mitglieder sind: Luca Cambiasi, Paggi Strozzi (gen. il prete genovese), Castiglione, Biscaini, Gaulli (gen. Bacciccio), Parodi u. a.

d) Venezianische Schule. Charakter: Wahrheit und Kraft des Ausdruckes, Lebendigkeit der Handlung und richtiges warmes Colorit, besonders der Fleischtinten. Ihr Gründer ist der vortreffliche, durch Tiefe der Empfindung und Gefühl höchst ausgezeichnete Giovanni Bellino; als Haupt derselben wird der berühmte Tiziano Vecelli angenommen, einer der größten Portraitmaler und Meister im Colorit des Fleisches, auch als Historien- und Landschaftmaler vielberühmt. Ausgezeichnete Meister dieser Schule waren noch: der treffliche Giorgio Barbarelli (gen. Giorgione), Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, Paris Bordone, der großartige Antonio Regillo (gen. Pordenone), der im Helldunkel einzige Schiavone, Giacomo da Ponte (gen. Bassano), Paolo Caliari (gen. Veronese), der sinnige und feurige Giacomo Robusti (gen. Tintoretto) u. A. Doch bereits schon Anfangs des siebzehnten Jahrhunderts begann diese Schule in Manier auszuarten, ohne sich je wieder zu einem hohen Grade von Bedeutung emporzuschwingen. In neuerer Zeit haben die sämmtlichen Schulen Italiens ihre Selbständigkeit verloren; der Versuch Mengs's, eine neue römische Schule zu gründen, scheiterte theils an der Unzulänglichkeit dieses übrigens sehr achtenswerthen Künstlers, als Chorführer aufzutreten; theils aber auch aus Mangel an nachstrebenden Talenten. Den neueren, theilweise ausgezeichneten Künstlern, welche Italien vereinzelt hervorbringt, und worunter besonders Camuccini, dann auch Landi, die achtenswerthe Familie Schiavone, Grassi, Benvenuti, Appiani, Sabatelli, Migliaja u. A. zu nennen sind, gelang es ebenfalls nicht, ein stabile Schule zu gründen, und die neuere deutsche Kunst hat die neuere Italiens unstreitig überflügelt; so sind z. B. die jetzt in Rom, dieser Wiege und Quelle der Kunst, sich befindenden berühmtesten Maler größtentheils geborne Deutsche. — C. Deutsche Schule. Ohne irgend einer bedeutenden Anregung von Außen, wenn man nicht etwa die durch die Kreuzfahrer u. A. nach Deutschland gebrachten wenigen byzantinischen Gemälde dafür rechnen will, erwuchs die Kunst und das Gefühl dafür in Deutschland auf eigenem Grund und Boden, so zu sagen mitten unter Eichen, und wußte sich durch eigene Kraft bald zu einer Höhe zu schwingen, auf welcher sie keine Vergleichung zu scheuen hatte. Erscheinen gleich die frühesten uns bekannten Gemälde (gewöhnlich auf Goldgrund) ziemlich steif und nüchtern, was vor Allem auf Verwandtschaft mit der byzantinischen Schule schließen läßt, so sind doch schon, selbst in Gemälden aus dem neunten und zehnten Jahrhunderte, die Umrisse zart, die Farben klar und heiter, zwar ohne Harmonie, doch auch ohne Buntheit, und in den späteren Werken ist ein rasches Fortschreiten nicht zu verkennen. Indessen war es auch in Deutschland das fünfzehnte Jahrhundert, wo die Kunst, geweckt durch

höhern Schutz, genährt durch Nacheiferung, in ihrer höchsten Blüthe stand, dem Begriffe einer Schule durch Einheit und charakteristische Eigenthümlichkeit entsprechend, während die sogenannte neudeutsche Schule noch bis heute dieser bezeichnenden Eigenschaften entbehrt. a) Altdeutsche Schule. Charakter: Kraft, Gefühl, Wahrheit und Wärme der Empfindung, wenn auch theilweise auf Kosten der Schönheit der Formen. Als gemeinsamen Gründer dieser Kunstperiode, sowohl deutscher als niederländischer Malerei, nennt man die berühmten Flamänder Johann und Hubert van Eyck, welchen auch die Einführung der Oelmalerei zugeschrieben wird. Durch Unterstützung von Regenten und Kirchenfürsten entstanden, zum Theile schon vor dieser Zeit, geschickte Meister und Kunstcorporatoren in Augsburg, Ulm, Breslau, Prag, Nördlingen, vorzüglich aber in Cöln und Nürnberg, durch welche die Kunst bald zu großem Ansehen gedieh und an Ausbreitung gewann. Besonders waren es Kirchen und Klöster, welche durch Ausschmückung der Handschriften mit herrlichen Miniaturen, Verzierung der Gotteshäuser, Refectorien &c. der Kunst Gelegenheit gaben, sich zu entwickeln. Die berühmtesten Meister der altdeutschen Schule waren: Martin Schongauer (gen. Schön), der bereits deutschen Ernst und deutsche Kraft mit italischer Grazie zu einen verstand; der durch richtige Zeichnung und Farbenpracht vorzügliche Michael Wohlgemuth, Hanns Bäuerlein, Hanns Hemmelink, Lucas Kranach, der geniale Hanns Holbein, dessen Portraite durch Naturwahrheit und Tiefe der Empfindung einzig in ihrer Art sind; vor Allen aber der große Albrecht Dürer, dieser Universalgeist, der, gleich Buonarotti, in allen drei Kunstgattungen und ihren Zweigen glänzte, und welchem Raphael, dessen Ebenbürtigkeit anerkennend, seine hohe Achtung und Freundschaft schenkte. Unter den Malern der spätern Zeit, die, wie die meisten der altdeutschen Schule, zugleich Kupferstecher waren, und welche man in der Kunstwelt, da sie gewöhnlich nur Gemälde kleineren Umfangs verfertigten, unter dem Namen: die kleinen Meister (im Französischen lächerlich genug petits maîtres) zu bezeichnen pflegt, sind als vortrefflich noch anzuführen: Beham, Hanns Burgkmayr, Hanns Scheuffelein, Grünewaldt, Scorell, Sutermann, Heinrich Goltzius, Franz Floris, Franz Frank der Jüngere, Heinrich Aldegraf (Aldegrever), Gregor Pens u. A. Zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts aber sank die deutsche Kunst, eine Folge der Bürger- und Religionskriege, bis sie ungefähr um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, Anfangs ziemlich kümmerlich, wieder aufzuleben begann, und sich später die neudeutsche Schule bildete. Einzelne Talente tauchten freilich auch in dieser kunstarmen Zwischenzeit auf, z. B. Spranger, Balthasar Denner, Dietricy, Rugendas, Kupetzky, Skreta, dann

die tüchtigen Practiker Daniel Gran, Maulbertsch, van Schuppen; J. M. Schmidt (gen. Kremserschmidt), Meytens ꝛc., doch war theils ihre Zahl zu gering, theils hatten die Manieren der kunstfremden Epoche der Perückenzeit solchen Einfluß auf die Meister derselben geübt, daß man ihnen keine selbständige Schule zugestehen konnte. b) Neudeutsche Schule. Obgleich noch zur Zeit zu keiner eigenthümlichen Stabilität gelangt, doch bereits viele bedeutende, ja große Talente zählend, entstand sie Anfangs des jetzigen Jahrhunderts, und theilte sich in der Folge in mehre Zweige. Die bedeutendsten Corporationen neudeutscher Kunst bildeten sich in Wien, München, Dresden, Berlin und Norddeutschland überhaupt; eine höchst achtenswerthe Communität deutscher Künstler, sich dem Studium der Natur, der großen italienischen Künstler und der Antike widmend, entstand auch, wie bereits erwähnt, in Rom, unter deren Mitgliedern besonders die trefflichen Künstler Friedrich Overbeck, Joseph Koch, die Brüder Veith ꝛc. auszuzeichnen sind. Die Wiener Schule verdient ebenfalls Erwähnung; gegründet wurde sie hauptsächlich durch den talent- und kenntnißreichen Friedr. Heinr. Füger, einem tüchtigen Maler, voll geistreicher Erfindung und Farbensinn, doch aber mit Monotonie im Ausdrucke und unnatürlicher Weichheit der Ausführung; Eigenschaften, welche diese Schule überhaupt charakterisiren, von denen als Füger's Zeitgenossen: Hubert Maurer, Franz Caucig, so wie dessen Schüler Jos. Abel noch zu nennen sind, bis in neuerer Zeit durch individuelles Kunststreben und mehrfache Einflüsse diese Schule ihren bestimmten Charakter verlor, und jeder einzelne Künstler seinen eigenen Weg verfolgte, den ihm Geschmack und Studium anwiesen. Von nun an können wir die neueren Künstler nur nach ihren verschiedenen Kunstfächern classifiziren; die einzige charakteristische Eigenthümlichkeit der Wiener, wie der neuen deutschen Kunst überhaupt, wäre etwa, wenigstens im Historienfache: Nacheiferung der guten italienischen Muster, jedoch mit etwas französischer hervortretender Darstellungsweise verbunden. Die bedeutendsten neueren Künstler der Wiener Schule sind: Im Historien- und zum Theile auch im Portraitfache: Peter Krafft, Anton Petter, Ludwig Schnorr, Joh. Ender, Leopold Kupelwieser, Jos. Kadlick, Wilhelm Rieder, Jos. Führich, Jos. Dannhauser, auch ausgezeichneter Genremaler, die verstorbenen Joh. Scheffer, Carl Göbel u. A.; im Fache der Landschaftmalerei: der verstorbene Jos. Rebell, dann Franz Steinfeld, Thomas Ender, Friedrich Gauermann, auch einer der vorzüglichsten Thiermaler, Joseph Höger, Rudolph Alt, auch vortrefflicher Architekturmaler, der liebliche, doch etwas zu sehr idealisirende Carl Marko u. A.; im Fache der Conversations- oder sogenannten Genremalerei: Peter Fendi, Ferdinand Waldmüller, auch tüchtiger Portrait-

maler, dann Ad. Brenner, J. M. Ranftl u. A. Unter den Portraitmalern verdienen außer den bereits genannten die trefflichen Künstler Friedrich Amerling, Moriz Daffinger, dann auch Franz Eybl, und vorzüglich Jos. Kriehuber, vorzüglicher Zeichner und Aquarellmaler, rühmliche Erwähnung. Im Fache der Blumenmalerei besitzt Wien ebenfalls sehr talentvolle Künstler. Die Dresdener und norddeutsche Schule überhaupt, durch gefällige Manier und kräftige Darstellung ausgezeichnet, zählt zu ihren bedeutendsten Mitgliedern: Adam Friedrich Oeser (in Ungarn geboren), Anton Graff, Gerhard Kügelgen, Joh. Christian Klengel, Wilhelm Tischbein, Ferd. Hartmann, Joh. Carl Rößler, Carl Wach, Carl Vogel, Moriz Retzsch, den talentvollen, doch manierirten und monotonen Joh. Heinr. Ramberg u. A.; zu ihr gehören auch in gewisser Hinsicht die gefeierten Namen: Raphael Mengs, Philipp Hackert und Angelica Kauffmann, trotz ihrer, besonders des Ersteren, italischen Ausbildung. Die Münchener Schule bildete sich in der neuesten Zeit unter den Auspizien des gegenwärtig regierenden kunstsinnigen Königs Ludwig. Ihr Hauptcharakter ist Ernst, Kraft, geistreiche Composition mit einer leisen Annäherung an altdeutsche Manier, ohne indessen doch die unbestreitbaren Mängel derselben aufzunehmen. Außer dem Haupte dieser Schule, dem geist- und phantasiereichen Peter v. Cornelius, sind noch mit Auszeichnung unter deren Mitgliedern zu nennen: Julius Schnorr, Heinrich und Peter Heß, Ferdinand Olivier, Clemens Zimmermann, Joseph Schlotthauer, Friedrich Olivier u. A. Im Allgemeinen ist von dem unverkennbar neuerwachten wahren Kunstsinne und dem rühmlichen Streben der deutschen Künstler, bei günstigen Umständen zu erwarten, daß mit der Zeit jene noch immer mehr oder minder herrschende Manier der theatralischen Darstellung, die uns, wie so manche andere Entartung, aus Frankreich zugekommen ist, verbannt, und die Kunst wieder zu jener Einheit, Wärme und Klarheit gebracht werde, welche den alten Meistern Unsterblichkeit verlieh. — D. Niederländische Schule. Diese, gleichzeitig mit der mitteldeutschen entstanden, nahm jedoch bald einen eigenthümlichen Weg, und zeigt sich in ihren Gegenständen der italisch-idealisirten gerade entgegengesetzt, indem sie gewöhnlich Scenen und Begebenheiten des gemeinen wirklichen Lebens, meistens mit ausgezeichneter Virtuosität, darstellt. Sie theilt sich wieder in die flamändische und holländische Schule. a) Die flamändische zeichnet sich vorzüglich durch Größe der Composition, glänzende Farbengebung, starken, aber natürlichen Ausdruck und Adel der Gestalten aus. Als deren Haupt wird der berühmte Peter Paul Rubens angenommen, ein Mann von unermüdlichem Fleiße, ungeheurer Phantasie und unübertroffener Darstellungskraft; ihm zunächst steht der in tüchtiger Zeichnung, markiger

Behandlung und Farbengebung unvergleichbare Anton Vandyk, einer der berühmtesten Portraitmaler aller Zeiten. Außerdem zählt diese Schule noch zu ihren ausgezeichnetsten Künstlern: Jacob Stradanus, die berühmten Breughel, Paul Brill, Caspar de Crayer, Adrian Brouwer, Franz Snyers, Jacob Jordaens, Samuel Hoogstraten, Hermann Swaneveldt, den an Zartheit des Pinsels und Wahrheit des Colorits unnachahmlichen David Teniers den Jüngern, und viele andere von mehr oder minderer Bedeutung. Zum idealen Stile aber erhoben sich nur Wenige dieser Schule, am meisten die Koryphäen derselben: Rubens und Vandyk; jedoch auch selbst diese großen Meister bewegten sich darin wie in fremder Sphäre. b) Holländische Schule. Deren Haupteigenschaften sind: treue Wiedergabe der Natur, genaue Ausführung, Zartheit des Pinsels und geniale Behandlung des Helldunkels. Ihre Gegenstände sind fast ausschließend aus dem gemeinen Leben genommen, Ideal ist dieser Schule ganz fremd. Sie würde gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von dem musterhaften Lucas von Leyden gegründet; als deren Haupt wird der in Kraft des Ausdruckes und einer meisterhaften Behandlung des Helldunkels einzige Paul Rembrand angenommen, dem auch als Portraitmaler Wenige zur Seite stehen. Noch zählt sie folgende zu ihren vorzüglichsten Mitgliedern: Abraham Bloemart, Cornelius Poelemburg, Joh. Dan. de Heem, meisterlicher Blumen- und Früchtemaler, Hermann Sachtleven, Philipp Wouwermans, ausgezeichneter Pferdemaler, die genialen Landschaftmaler Berghem und Jacob Ruysdael, Adrian van der Velde, den trefflichen Blumenmaler Joh. v. Huysum, dann die in (besonders kleineren) Conversationsstücken und sogenanntem Stillleben ausgezeichneten Meister: Adrian v. Ostade, Gerard Dow, Peter v. Laar, Gründer der Bambocciaden (s. d.), Gabriel Metzu, den in Wirkung des Lichtes vortrefflichen Gottfried Schalken, Gerard Terburg, Franz Mieris, Caspar Netscher (von Prag gebürtig), Adrian van der Werff und noch viele Andere. In neuerer Zeit haben sich in den Niederlanden mehre wackere Künstler hervorgethan, und es dürfte vielleicht in der Folge bei günstigen Verhältnissen wieder Erfreuliches zu erwarten seyn. — E. Französische Schule. Im Ganzen charakterisirt sich dieselbe immer durch ein gewisses Streben, die Kunst zum Schmuck und zur Zierde zu benutzen, ohne in ihr das Einfache und Hohe zu fühlen. Große Techniker und Akademiker, verstanden es die Franzosen von jeher, Handlung und hervortretende Lebendigkeit, die sich nicht selten in theatralischen Pomp verirrt, in ihre Gemälde zu bringen, ohne daß sie je, einzelne Ausnahmen abgerechnet, in die Poesie der Kunst einzudringen vermochten. Das Studium des Ideals, wie der Antiken, blieb ihnen immer fremd. Die französische Schule entstand, nach einzelnen

früheren Spuren von mehr oder weniger Bedeutung, Anfangs des sechzehnten Jahrhunderts, hauptsächlich durch eine italische Künstlercolonie angeregt, die sich unter dem kunstsinnigen Franz I. in Paris gebildet hatte. Doch nur kurze Zeit erhielt sich die wahre Kunst auf dem ihr fremden Boden; zwar fehlte es Frankreich nicht an den ausgezeichnetsten Künstlern, die sich durch eigene Kraft über ihre Zeit und Nation erhoben, aber im Ganzen war bald in der französischen Schule Manier vorherrschend, die sich in spätern Zeiten unter Ludwig XIV. und XV., trotz der Begünstigung des Hofes und dem Entgegenstreben Einzelner, in gänzlichen Ungeschmack verlor, und sich nur größtentheils in pomphaften, affectirten und üppigen Darstellungen gefiel. Auch die Künstler der neueren Zeit, obschon das Practische und Technische der Kunst mit großer Leichtigkeit beherrschend, können sich dieser fehlerhaften Manier nicht erwehren, die so unendlich entfernt von jener edlen Einfachheit und Wahrheit der großen alten italischen und deutschen Meister ist, und sie haben dadurch auch leider auf andere Nationen verderblich eingewirkt. Bedeutende Meister der älteren französischen Schule sind: Jean Cousin, Simon Vouet, der berühmte Nic. Poussin und dessen Schüler Caspar Dughet (ebenfalls Poussin genannt), der im Landschaftfache einzige Claude Gelee (gen. Lorrain), Pierre Mignard, Jacques Blanchard, Eustache Lesueur, Charles Lebrun; dann in neuerer Zeit der eben so oft über die Gebühr erhobene als angefochtene David, Regnault, Vincent, Gerard, Guerin, Jos. und Horace Vernet, der zarte Miniaturmaler Jean Baptist Isabey u. A. — F. Spanische Schule. Hauptcharakter: Farbenglut, Begeisterung, kräftige, markige Darstellung, überhaupt Entfernung von aller Süßlichkeit und Weichlichkeit. Sie entstand gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts theils durch das Studium der Italiener, wobei besonders die florentinische Schule einwirkte, mit derem Charakter die Spanische unverkennbare Aehnlichkeit hat, theils durch glühenden religiösen Sinn, daher sich auch ihre Gemälde fast ausschließend auf Gegenstände aus der Legende beschränken. Sie ist übrigens weder zahlreich, noch war sie von langer Dauer, indem wir schon Anfangs des achtzehnten Jahrhunderts keine Spur mehr davon finden, und in neuerer Zeit nur mehr einzelne und dürftige Spuren von Kunstbildung in Spanien erblicken, denen es indessen sowohl an Aufmunterung als Nacheiferung fehlt. Die vorzüglichsten Meister der spanischen Schule waren: vor Allen die trefflichen Künstler Diego Velasquez und Bartholomeo Murillos, dann Zurbaran, Pacheco, de Vargas, Sanchez, Alonzo Cono, Marquez, Menendez, Carreno de Miranda, Morales, Munnos, el Mudo, Pereda, de Nunnez u. A. — G. Englische Schule. Bei fast gänzlichem Mangel an Sinn für höheren Stil der Malerei, z. B. dem Historienfache, kann das

Kunststreben dieses in technischer Hinsicht höchst ausgezeichneten Inselvolkes nur durch ihre allerdings trefflichen Leistungen im Conversations- und dem sogenannten Genrefache, dann auch theilweise in der Portraitmalerei dem Begriffe einer Schule entsprechen, deren stabile Bildung übrigens die talentvollen Künstler Joshua Reynolds und Benjamin West um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit großem Ernste, aber vergeblich, versuchten. Allenfalls wäre die englische Malerei, durch ihren glänzenden, eleganten Stil, frische eigenthümliche Farbengebung und Streben nach Effect, zu charakterisiren. Doch ist England, besonders in neuerer Zeit, reich an sehr geschickten Zeichnern, unter welchen der phantasiereiche John Flaxman rühmlich genannt werden muß, der, wie wenige, ja vielleicht keiner seiner Landsleute, frei von aller Manier, und durch sorgfältiges Studium in den Geist der Antike eingedrungen ist, wie dessen herrliche Umrisse zu Aeschylos, Dante, Hesiod, der Odyssee und Iliade beweisen. Außer den Genannten zählt England zu seinen vorzüglichsten Künstlern den unvergleichlichen Humoristen William Hogarth, ausgezeichnet durch Geist und Laune, obschon oft ein uncorrecter Zeichner und überhaupt mittelmäßiger Maler; den berühmten Portraitmaler Thomas Lawrence, dann William Beechey, Martin Haydon, Shee, Etty, Edmonstone, Hollins, Robberts, Harvey, Knight, Barker, Dawe, vor Allen aber den vortrefflichen David Wilkie, den englischen Teniers, dessen herrliche Compositionen besonders im Conversationsfache ihm durch geistreiche Erfindung und Ausführung unstreitig den ersten Rang unter den neueren englischen Künstlern sichern. Nicht zu übergehen sind schließlich die geistreichen Carricaturzeichner Howard, Woodman, Gilray, Rowlandson, Bansbury, Pickersgill u. A., wie denn überhaupt im Fache der Carricatur (s. d.) die Engländer hervorragen. Vergl. Architektur, Farbe, Kupferstecherkunst, Malerei und Zeichnenkunst.

Mancando (ital., Mus.), abnehmend; abbrevirt: manc.; Vortragsbezeichnung, die denselben Sinn hat wie Diminuendo, jedoch in intensiver Bedeutung, und als letzter Grad, auf welchen nur mehr das Morendo als fast gänzliches Erlöschen des Tones folgen kann.

Mandeltreppe (Bauk.), eine Art hohle Wendeltreppe, die statt der Spindel gewöhnlich einen achteckigen geräumigen Platz in der Mitte hat, wodurch man das Licht von oben einfallen lassen kann.

Mandoline (Mus.), eine Art von kleiner Guitarre oder vielmehr kleiner Laute mit einem der Schildkrötenschale ähnlichen Resonanzboden, und vier doppelten messingenen Saiten, die so wie die Saiten der Violine in die Töne g, d, a und e gestimmt werden. Man spielt sie mit einer in Form eines flachen Zahn-

stochers geschnittenen Feder, oder mit einem Stückchen Kirschbaumrinde. Vimercati hat uns vor einigen Jahren bewiesen, welche Wunder Talent und Fleiß auf einem so beschränkten Tonwerkzeuge hervorzubringen vermögen. Dieses Instrument ist übrigens so selten, daß die von Mozart in Don Juan mit Mandoline gesetzte Ariette fast auf allen deutschen Bühnen mit der Violine begleitet wird; ein Umstand, der eben nicht dazu dient, die Wirkung dieses Liedchens zu erhöhen.

Mandore (ital., Mus.), von vielen Lexikographen aus Irrthum mit der Mandoline verwechselt; ist eine Gattung kleiner Laute, welche zwar wie diese Letztere gespielt, doch anders gestimmt wird. Die Mandora hat acht Chöre von Darmsaiten, zählt folglich im Ganzen sechzehn Saiten. Uebrigens ist dieses Instrument längst veraltet, und außer Gebrauch gekommen.

Manier (vom Lat. manu, Hand, Aesth.), wird als Begriff häufig in einem so willkürlichen, wandelbaren, verfehlten Sinn gebraucht, nicht nur in der Conversationssprache, sondern auch auf dem Felde der Theorie und Kritik, daß eine Nachweisung der herrschenden Mißverständnisse folglich dazu dienen kann, der genauen Erörterung den Weg zu bahnen. So sind die natürlichen Stufen in dem Entwickelungsgange einzelner Meister sehr mit Unrecht Manieren genannt worden; an Raphael wollte man namentlich drei bemerkt haben, deshalb geraume Zeit lebhaft gestritten wurde, ob den frühern oder spätern der Vorzug gebühre, bis die Kämpfer endlich den vernünftigen Entschluß faßten, den König der Maler nicht länger zu zerstücken, sondern als einen ganzen Mann im Gedächtniß der Nachwelt fortleben zu lassen. Der Begriff von Manier, in obiger Bedeutung angewendet, hat kaum eine, wenigstens keine feste, denn er gründet sich lediglich, in so fern er die Abstufungen des künstlerischen Verfahrens ausdrücken soll, auf die Kennzeichen einer merklichen Veränderung, wobei es unentschieden bleibt, ob sich dieselbe zum Guten oder Schlimmen hinwendet. Welchen Gehalt kann aber wohl ein Begriff haben, der die Hauptsache, den Werth seines Gegenstandes unberührt läßt? Das Fremdwort Manier ließe sich im vorbesagten Sinne, wie es scheint, bequem durch Verfahrungsweise oder kurzweg durch Weise ersetzen, vielleicht mit einem Gewinn von Deutlichkeit und Sicherheit; freilich ginge bei dem Tausche der Anklang von Kennerschaft verloren, der in der Manier so angenehm mitspricht. Einer andern Bedeutung zu Folge, soll Manier im Allgemeinen die eigenthümliche Thätigkeit heißen, welche jeden einzelnen Künstler als solchen näher bezeichnet. Darauf geht Sulzers Erklärung hinaus, mit ihr stimmt der gewöhnliche Sprachgebrauch am meisten zusammen. Jene eigenthümliche Thätigkeit kann dem Künstler unter einem doppelten Gesichtspuncte zukommen,

je nachdem er bloß mit sich selbst, oder mit seinem Genossen verglichen wird. Im ersten Falle führt der Begriff auf die frühere Bestimmung zurück, von welcher wir ausgingen, theilt also auch ihr dunkles Los; im andern Falle entsteht eine arge Zweideutigkeit, die das Rechte und Verkehrte durcheinander mengt. Ist nämlich die eigenthümliche Thätigkeit auf das Gesetzmäßige gerichtet, mit andern Worten, geht sie aus der Nothwendigkeit und dem Zusammenhange des echten Kunstprinzips hervor, so macht sie dasjenige aus, was befugtermaßen Stil heißt (s. d.); widerspricht sie aber den obersten Bedingungen, dem eigentlichen Lebenselemente der Kunst, so dürfte sie allerdings im Sinne gerechter Verwerfung, Manier genannt werden, hätte sie wirklich jedesmal so viel aufzuweisen, als der Begriff eigenthümlicher Thätigkeit verlangt und voraussetzt. Unter den Männern der Manier, die zum Zeichen des Tadels, Manieristen gescholten werden, gibt es auch solche, die aus Geistesarmuth und Ungeschicklichkeit gewisse Vorgänger als ihre Vorbilder treufleißig nachäffen. Sie erscheinen gerade deshalb als die ausgemachtesten Manieristen, weil ihnen das Merkmal eigenthümlicher Thätigkeit durchaus abgeht: wie ist es also möglich, letztere bei Ehren zu erhalten, wenn sie auch Schattenwesen, die bloß von einem fremden Lichte leben, und zwar von einem falschen, gleichfalls in ihre Fachordnung aufnehmen? — Der Ausdruck Manier ist aus dem Italienischen in die deutsche Kunstsprache herüber genommen; dort bedeutet maniera, abgeleitet von mano, Handhabung, sowohl im guten als schlimmen Sinne. Unter den bisher bekannt gewordenen Erklärungen zeichnet sich durch Gehalt und Bestimmtheit vorzüglich diejenige aus, welche A. W. Schlegel abgegeben hat, indem er dieselbe im Gegensatze zum Stil, mit den Ansichten Winkelmann's und Goethe's verknüpft. Die Manier ist, wie er sich ausdrückt, die unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer besondern Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung, mithin das falsche Hervortreten von beschränkter Eigenthümlichkeit, die ihr eigenes Bild dem Gegenstande unterschiebt oder vielmehr anlügt. Dadurch unterscheidet sie sich vom Stil, ja ist dessen gerades Gegentheil. Die Manier artet ihrer Natur nach leicht in fehlerhafte Angewöhnung aus; man würde indessen Schlegel mißverstehen, wenn man aus einer vorläufigen Aeußerung desselben den Schluß ziehen wollte, daß die fehlerhafte Angewöhnung, mag sie sich in der Weise der Ausführung und Behandlung, oder in der ursprünglichen Auffassung zeigen, den Begriff der Manier ausschließend umgränze, obwohl sie sich darin am häufigsten gefällt. Denn die Wiederholung des Fehlerhaften kann demselben zwar für längere Zeit, auch wohl für immer ein stehendes Gepräge ertheilen, aber sein eigentlicher Charakter liegt nicht in der gewohnten Fortsetzung,

sondern von allem Anfang in den Zeichen mangelhafter Eigenthümkeit. Die künstlerische Tugend (Virtu) wird, wie Schlegel sagt, darin bestehen, daß sich der Künstler den Gesetzen des Schönen und der Darstellung zu lieb, seiner Individualität zu entäußern weiß, daß er sich seinem Werke gleichsam unterwirft, und so sieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen persönlichen Einflüssen, doch eine Annäherung an Vollendung Statt finden kann, welche dem Betrachter des Kunstwerkes keine Manier mehr darin erkennen lassen wird. Vielleicht kann der Weg, welcher das Urtheil zur Erkenntniß der Manier führt, folgendermaßen bezeichnet werden: Jede menschliche Besonderheit empfängt erst Licht durch die Beziehungen zu dem Allgemeinen, welchem sie angehört; folglich ist die Manier, als fehlerhafte Einmischung der besondern Persönlichkeit, auch nur durch Vergleichung auszumitteln. Je näher die Vergleichung der Vollständigkeit kommt, desto schärfer wird auch der Blick in die Beschaffenheit der Manier eindringen. Die zu erzielende Vollständigkeit ist dreifach bedingt. Zunächst hängt sie ab von der Einsicht in die Art und Weise, wie sich die Erscheinungen der natürlichen Dinge überhaupt in der Auffassung abspiegeln. Was in dieser Hinsicht noch dunkel bleibt, da die Individualität auch hier ihre Rechte geltend macht, das klärt sich sodann heller auf durch Betrachtung des Verfahrens, worin die Meister übereinkommen, von einander abweichen, und die Schwächern es ihnen nachzuthun versuchen. Zuletzt wendet sich die Aufmerksamkeit einzelnen Künstlern zu, in der Absicht, den Fortgang und die etwaigen Rückschritte ihrer Entwickelung klarer zu überschauen. Wenn sie die Beobachtung, das Allgemeine und Besondere nach seinen Beziehungen in immer engere Kreise einschließt, so dürfte sich begreifen lassen, wie die Vergleichung je länger je mehr ein zuverläßiges Urtheil über die Manier und deren Verschiedenheiten möglich macht. Zugleich geht daraus hervor, daß es rathsamer ist, über die Manier zu schweigen, wenn man nicht im Stande ist, ihre Merkmale mit der erforderlichen Sicherheit anzugeben. In der Musik heißen Manieren jene Verzierungen der Melodie, welche entweder der Tonsetzer vorgeschrieben, und durch Noten oder andere Zeichen ausgedrückt hat, oder die vom Sänger, vom Instrumentalisten nach Willkür und den richtigen oder unrichtigen Eingebungen seines Geschmackes ausgeführt werden. Die erste Gattung der Verzierungen oder Manieren erfordert nur richtigen, verständigen Vortrag von Seite des executirenden Künstlers; es sei denn, daß die Manieren veraltet, geschmacklos, oder, was besonders in Gesangstücken öfter geschieht, der Stimmlage und Fertigkeit des Sängers nicht zusagend seien, in welchem Falle man sie durch andere neuere oder passendere ersetzen kann. Im zweiten Falle muß der Künstler Geschmack und richtiges Maß be-

sitzen, oder sich von einem guten Meister leiten lassen. Zudem kommt auch noch, daß die Manieren, wie jede Gattung des Schmucks, der Mode unterworfen sind, schnell veralten, und nur durch Neuheit und Geschmack pikanten Reiz erhalten. Man sieht demnach leicht ein, wie erbärmlich z. B. jene Gesanglehrer sind, die sich aus Winter's Gesangschule und andern Werken Verzierungen und Variationen herausschreiben, welche sie ohne Unterschied, wo es Noth zu thun scheint, anbringen. In Ripienstimmen und überhaupt in Orchesterstücken, wie in Symphonien, Chören rc. sind Manieren nie zuläßig, nur in Solostimmen darf man sie anwenden, und je sparsamer dieß geschieht, je mehr werden sie gefallen und den Geschmack des Künstlers und Sängers beweisen.

Manierirt, Manierist, als Ausdrücke von Manier im schlimmen Sinne, schließen sich im Hauptbegriffe der mitgetheilten Erklärung, der Manier genau an; im engern Sinne nennt man **manierirt** alles Gesuchte, Affectirte, Gekünstelte, Monotone, überhaupt Alles, was sich von der Wahrheit und der Natur entfernt, und durch Uebertreibung Effect hervorzubringen sucht. Vorzüglich war die bildende Kunst des siebzehnten, und die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts voll von Manieristen aller Schulen, woruuter sich aber besonders die Franzosen hervorthaten, und sich dann freilich das Manierirte bald in das nachahmende Deutschland und zum Theile in Italien einschlich. — (Musik.) Der in der Melodie unnöthige, gehäufte und oft wiederkehrende Verzierungen anbringende Vortrag, welcher die Töne zu grell heraushebt, willkürlich vom Takte abweicht, geschmacklos die Noten dehnt, die Bindung derselben in ein widriges Miauen ausarten läßt, häufig Bebungen anwendet u. s. w.

Mannigfaltigkeit (Aesth.), eine Verschiedenheit in einer (mehr oder weniger) ähnlichen Mehrheit, besteht, als ästhetische Eigenschaft, nach **Pölitz**, darin, daß die isolirten Theile der schönen Form, als Theile, d. i. als verschiedenartige Glieder des Ganzen, unbeschadet der Einheit der Form, ein reines Wohlgefallen anregen, das aus der Wahrnehmung ihrer ästhetischen Verhältnißmäßigkeit zur idealischen Haltung des Ganzen und aus der zwischen ihnen geschmackvoll angelegten Abwechslung hervorgeht; doch darf das Streben nach Mannigfaltigkeit der Einheit des Ganzen keinen Eintrag thun, sondern muß innig damit verbunden seyn; so müssen z. B. die Episoden im Epos oder Drama Abwechslung hervorbringen, aber immer mit der Haupthandlung in Rapport stehen.

Mano (ital., Mus.), Hand, a quattro mani, zu vier Händen; m. d., abbreviert, für mano destra, m. s. für mano sinistra, rechte, linke Hand; mano armonica, harmonische Hand (des Guido von Arezzo), das ist, Zeichnung der innern Theile der

ausgestreckten linken Hand, an deren Gliedern zur Erleichterung für Anfänger die Silben ut, re, mi, fa, sol, la nach der Einrichtung der Hexachorde bemerkt waren. Guido wollte auch durch diese Figur das Verhältniß seiner Tonleiter mit den fünf Hexachorden der Griechen sinnbildlich darstellen.

Mansarde (Bauk.), ein gebrochenes Dach, nach dem Namen seines Erfinders, des französischen Architekten Mansard; davon Mansardenkammer, Mansardenstube, die in der untern Hälfte eines gebrochenen Daches angebrachten Kammern und Stuben.

Mantel (Bauk.), eine Mauer, die etwas umschließt; besonders der Theil der Feueresse, der sich über einem Kamin befindet.

Mantelrollen (Theater), kleine subordinirte Partien, deren Erscheinen zwar kurz, wenig motivirt, doch zum Ganzen des Stückes wesentlich ist; von der Verhüllung der Intriguants im spanischen Theater in Mäntel, also benannt.

Manual (vom Lat., Mus.), die Claviatur bei Orgeln und anderen zugleich mit einem Fußclavier versehenen Instrumenten, welche mit den Händen gespielt wird; im Gegensatze zur andern, die Pedal heißt; daher kommt zuweilen in den Orgelstimmen der Ausdruck manualiter, manualmente, oder abgekürzt man. vor, um anzuzeigen, daß die so bezeichnete Stelle ohne Anwendung des Pedales gespielt werden soll. Indessen ist die Bezeichnung senza pedale gewöhnlicher und besser.

Marine-Trompete oder Trompeten-Geige (Mus.), veraltetes Bogeninstrument, aus einem 7 Schuh langen dreieckigen Corpus bestehend. Es hat bloß eine dicke Darmsaite, welche auf einem Stege ruht, der nur mit der Spitze den Resonanzboden berührt. Der Hals dieses Instrumentes ist sehr lang; um es zu spielen, drückt man die Saite mit dem Daumen der linken Hand nieder, und streicht sie mit einem Bogen. Die Marine-Trompete hat einen ziemlich starken, etwas schnarrenden Ton, und gibt, flageoletartig behandelt, dieselbe Tonfolge mit allen ihren Stärken und Schwächen, wie das Naturhorn oder die Naturtrompete. Vor Zeiten nannte man dieses Instrument Trumscheit und Timpanischiza, und bezog es öfters mit noch zwei oder drei höhern Saiten.

Marionettenspiel (Theater), dramatische Vorstellung auf einer einem wirklichen Theater ähnlichen Bühne, wo Gelenkpuppen durch verborgene Personen geleitet werden, die abwechselnd sprechen; oft spricht der Herr Director nur ganz allein mit veränderter Stimme, und excellirt besonders als komische Person in Hanswurst- oder Kasperl-Rollen. — Geschehen mit den Puppen allerlei Verwandlungen, so nennt man ein solches Marionettentheater auch Metamorphosentheater.

Markig (Graphik), bei Zeichnungen sanfte und doch kräftige Striche, dann fließende Umrisse, welche der Form eine gewisse, mit Ausdruck und Kraft verschwisterte, Weichheit geben. In der Malerei nennt man ein markiges Colorit jenes, in welchem die Farben, besonders des Fleisches, wohl und natürlich in einander verschmolzen erscheinen, wo nur wenige Localfarben angegeben, dieselben aber so gut in einander getrieben werden, daß sich das Colorit weich, saftig und natürlich darstellt; daher auch der Ausdruck: markiger Pinsel. Gegensatz des Markigen ist Härte und Trockenheit; Uebermaß desselben führt nicht selten zu Mürbheit, einer Manier, die zu sehr ins Weichliche und Verwaschene führt. Durch besonders markigen Pinsel zeichneten sich Holbein, Tizian, Correggio, Vandyk, Hannibal Caracci u. A. aus.

Markiren (franz.), ein Wort, eine Stelle oder einen einzelnen Ton merklich herausheben, das heißt mit besonderer Stärke und Nachdruck spielen, sprechen, singen; Declamatoren, Schauspielern und Rednern ist hier vorzügliche Aufmerksamkeit und Mäßigung zu empfehlen. Wer alles markirt, markirt nichts. Als musikalische Vortragsbezeichnung wird marcato angewendet, um anzudeuten, daß gewisse Stellen besonders zu accentuiren sind.

Marsch (vom Franz., Mus.), Musikstück, welches die Bestimmung hat, einer Abtheilung von Kriegern, oder der, zu einer Feierlichkeit in Bewegung gesetzten, Menschenmenge den Rhythmus und den Takt fühlbar zu machen, und auf diese Weise ihre Schritte zu regeln. Daher der Marsch von vielen und lärmenden Instrumenten ausgeführt, der Rhythmus stark markirt und herausgehoben werden muß. Märsche für das Clavier oder für ein Bogenquartett gesetzt, können demnach nur als Arrangements betrachtet werden. Es gibt verschiedene Gattungen von Märschen. 1) Der Parademarsch in einem gemäßigten $\frac{4}{4}$ Takte, bei welchem die Soldaten auf jeden guten Takttheil einen Schritt machen. Er besteht aus zwei Reprisen von acht oder sechzehn Takten, die jede repetirt werden, und welchem meistens noch ein eben so langes und eben so, abgetheiltes Trio, gewöhnlich in einer andern Tonart, beigefügt ist worauf der eigentliche Marsch wiederholt wird. 2) Der Doublirmarsch im Allabreve= oder Zweivierteltakte; er bewegt sich schneller als der frühere, und wird auch oft im $\frac{6}{8}$ Takte gesetzt. Uebrigens bleiben die Bestandtheile dieselben, wie bei dem Parademarsch. Diese zwei Gattungen von Märschen werden ausschließlich von der Militärmusik ausgeführt. 3) Der Trauermarsch, in etwas langsamer Bewegung und gewöhnlich in einer Molltonart, der sowohl an der Spitze eines Regimentes von der Militärmusik, als auf der Bühne vom Orchester ausgeführt und auch zuweilen vom Chore begleitet wird; wie der Trauermarsch im dritten Acte der Vestalin von Spontini. Uebrigens finden auch die beiden ersten Gattungen

von Märschen auf der Bühne Platz; so z. B. der Parademarsch im ersten Acte der Vestalin, der Doublirmarsch im zweiten Acte der Tage der Gefahr von Cherubini. 4) Der religiöse oder feierliche Marsch, wie der Marsch der Priester in Mozart's Zauberflöte, der Krönungsmarsch von Cherubini, welcher seiner dritten Messe als Anhang dient u. s. w. Der Charakter dieser letztern Gattung von Märschen ist majestätisch, etwas langsam und nicht lärmend; alle schreienden Instrumente, als Trompeten u. s. w. sind davon ausgeschlossen. Der Marsch erfordert eine populäre, leicht faßliche Melodie, deren Einschnitte und Ruhepuncte markirt und bestimmt sind. Dies gilt besonders von den zwei ersten Gattungen. Da jedoch diese Melodie zugleich edel und neu seyn soll, so folgt daraus, daß ein guter Marsch eben nicht so leicht zu setzen ist, als man gewöhnlich glaubt; darum werden viele Regiments-Kapellmeister wohlthun, die Melodie ihrer Märsche beliebten Opern zu entlehnen; sie haben dabei noch den Vortheil, daß der schon bekannte Gesang beim ersten Anhören anspricht. Gewöhnlich aber wird bei den sonst vortrefflichen Militärmusiken der österreichischen Regimenter die große Trommel gar zu stark geschlagen, wodurch man vielfach, statt Musik, nur rhythmischen Lärm vernimmt.

Martellato (ital., Mus.), eine dem Staccato ähnliche Bogenführung auf der Violine und dem Violoncelle.

Massiv, im eigentlichen Sinne: nicht hohl, im bildlichen für stark und grob, nennt man in der Baukunst ein ganz aus Steinen aufgeführtes Gebäude, auch ein den vierten Theil der Höhe übersteigendes Säulengebälke.

Maske (Theater). In wie fern der Gebrauch der Masken auf der Bühne, wie er bei den Griechen und Römern Statt fand, zuläßig und jetzt wieder einzuführen sei, hat zu vielen Discussionen Veranlassung gegeben. Die Gegner sprachen von Zerstörung des Mienenspiels, von schädlicher Einwirkung auf die Biegsamkeit der Stimme, vom Verlorengehen aller Individualität; dagegen die Vertheidiger und blinden Anbeter der Alten viel von einem stereotypen Ideal der Schönheit redeten, welches die gemeinen Züge der Schauspieler oft verletze 2c. Indessen hat sich durch erfolglose Versuche der Wiedereinführung antiker Masken auf unserem Theater (in Weimar und Berlin) gezeigt, daß, was nach dem Geschmacke der Alten, nach ihren colossalen und offenen Schaubühnen, nach der Nothwendigkeit, sich zugleich der Maske als einer Art Sprachrohres zu bedienen, um dem entferntesten Zuschauer verständlich zu werden, vielleicht damals zweckmäßig war, es jetzt aber nicht mehr ist, und die Masken eben so wenig, als der Chor in der Tragödie in unsern Tagen das Bürgerrecht erlangen könnten; sie sind jetzt nur noch hie und da in den Pantomimen und der Comedia dell' arte der Italiener gebräuchlich; vergl. Italienisches

Volkstheater. Gewisse dramatisirte Allegorien der Engländer, theils Farcen, theils moralische Mysterien, wo die Schauspieler in charakteristischem Costume auftraten, werden auch Masken (Masks) genannt; s. Moralitäten. — (Bauk.) Menschenköpfe, die an Schlußsteinen der Bögen, oder auch an andern Theilen des Gebäudes als Verzierungen angebracht werden.

Masse (Aesth), im eigentlichen Sinne der Stoff, aus welchem ein Körper besteht, wird auch für Menge oder Summe gebraucht, daher in ästhetischer Hinsicht Ton-, Licht-, Schatten- oder Farbenmassen, eine Fülle oder Anhäufung derselben bedeuten. — (Malerei.) Was Gruppe in Ansehung der Anordnung und Stellung der Figuren ist, das ist Masse in der Lichtvertheilung. Wenige und große Massen im Gemälde schließen die vielen einzelnen Vertheilungen von Schatten und Licht in den einzelnen Gegenständen aus; in Absicht auf die Beleuchtung scheint das Gemälde das Vollkommenste zu seyn, wo nur zwei Hauptmassen, eine helle und eine dunkle sich zeigen; dadurch gewinnt es an Einfachheit, die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Wahr bleibt es, wie Levesque behauptet, daß, wenn man in der Nachahmung der Natur nicht erst die Massen bemerkt, ehe man sich mit dem Detail einläßt, man nichts als falsche, wirkungslose Nachbildung liefern wird. Durch Massen, nicht durch Theile wirkt die Natur beim ersten Blick auf unser Auge; und es sind also die Massen, was man zuerst darstellen muß, wenn man eine Copie liefern will, die ihr gleicht; diese Massen sind es, die man auffassen muß, ehe man die Nebentheile studirt, wenn man ihre Effecte darstellen will, und nur durch Darstellung dieser Effecte kann es gelingen, durch die Kunst eben die Eindrücke bewirken zu lassen, welche sie durch sich selbst hervorbringt. — (Musik.) Der Tonsetzer, der es versteht, mit Massen zu wirken, und z. B. die vereinte Kraft der Blasinstrumente dem Bogenquartette in schöner Wechselwirkung entgegenzustellen, kann des Effects versichert sein. Wer dieß lernen will, studire Händel's Werke, besonders seine unsterblichen Chöre; in letztern ist alles Masse, darum ergreifen sie unwiderstehlich, sei es mit modernisirter Instrumentirung oder in ihrer alten Einfachheit, die sie noch würdiger kleidet.

Masurisch, Masuk, Masurka (Mus. u. Tanzk.), polnischer Nationaltanz, dessen Melodie lebhaft vorgetragen und im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte gesetzt wird; er wird von 4—8 Paaren ausgeführt, und gehört unter die gefälligsten und graziösesten Groteskstänze.

Matelot (franz., Tanzk. u. Mus.), eigenthümlicher Tanz der französischen Matrosen, aus zwei Reprisen im $\frac{2}{4}$ Takt bestehend; wird auch im Ballet in Holzschuhen, mit auf dem Rücken verschlungenen Armen getanzt.

Mathematische Klanglehre s. Kanonik.

Matt, bezeichnet überhaupt einen Mangel an Lebhaftigkeit; bei glänzenden Körpern werden jene Stellen, welche keinen Glanz haben, matt genannt; matte Farben sind ohne Glanz und Lebhaftigkeit. In der Prosa und Poesie wird dasjenige matt genannt, dem es an Ausdruck, Kraft oder dem nöthigen Reize fehlt. In der bildenden Kunst ist die Abwechslung des Glänzenden mit dem Matten von guter Wirkung und oft nothwendig. Das Matte in der Dicht- und Redekunst ist aber dem Zwecke zuwider, und gehört als Kraftmangel zu den Fehlern. Die unmittelbaren Ursachen des fehlerhaften Matten scheinen, nach Sulzer, darin zu liegen, daß man mehr Worte zur Bezeichnung des Gedankens wählt, als nöthig sind.

Mauer (Bauk.), eine von Stein oder auch Lehm zu einer gewissen Höhe, Länge und Stärke aus verschiedenen Materialien zusammengefügte Wand. In Bezug auf Bauart unterscheidet man ununterbrochene Mauern, die keine Oeffnung haben; durchbrochene Mauern, die Oeffnungen für Fenster, Thüren u. s. w. haben; blinde Mauern (s. d.); gebrochene Mauern, an welchen zur Befestigung in gewissen Zwischenräumen Pfeiler angebaut sind; schwebende Mauern, welche auf Bogen stehen.

Mauerband (Bauk.), ein kleiner, außen an einem Gebäude da angebrachter Sims, wo inwendig eine Decke liegt, und ein Stockwerk aufhört. Es besteht gemeiniglich aus einem Bande oder breiten Streifen und einigen Gliedern darunter.

Mauerkappe — Hut (Bauk.), die auf beiden Seiten abhängige Bedeckung oder Bedachung einer Mauer, z. B. um einen Hof, einen Garten u. s. w.

Mauerlatte, Mauerplatte, Mauersohle (Bauk.), das lange Bauholz, welches da, wo ein Stockwerk aufhört und das andere anfängt, in eine Mauer gelegt wird, und worauf die Balken gelegt und darin eingekämmt werden.

Mauerverband (Bauk.), diejenige Lage der Steine oder Ziegel einer Mauer, wo nicht Fuge auf Fuge trifft, sondern jede Fuge von einem Steine gedeckt wird.

Maultrommel, Mundharmonika, auch Brummeisen genannt (Musik). Ein kleines Instrument von Eisen mit einer stählernen Zunge, die mit der Hand in Schwingung gebracht wird, während man das Instrument zwischen den Zähnen hält und es vermittelst des Hauches intonirt. Manche haben es bis zur Virtuosität auf diesem sehr beschränkten Tonwerkzeuge gebracht, und dazu nicht allein zwei Maultrommeln, die sie zu gleicher Zeit spielten, sondern mehre von verschiedener Größe und Stimmung angewendet. Die Maultrommel gibt übrigens Flageolettöne, die sich angenehm hören lassen.

Maxima (lat., Mus.), eine ehemals gebräuchlich gewesene Note von acht Schlägen oder acht Zweivierteltakten, welche die Gattung von zwei, zuweilen auch, je nachdem der Modus war, von drei Longas hatte. Ihre Form war die eines horizontalen länglichen Viereckes mit einem Stil auf der rechten Seite. Man bedient sich dieser Gattung von Noten nicht mehr, seitdem man die Takte mit Strichen abtheilt und die Bindungen eingeführt hat. Vor Zeiten nannten die Tonlehrer intervalla maxima die übermäßigen Intervalle, so war z. B. ces, dis eine secunda maxima, c, cis eine tertia maxima. Es gab auch derlei Halbtöne und Commas.

Me (Mus.), so viel als d, nach der von Graun vorgeschlagenen Solmisation.

Medaille (von metallum; Plastik), eine auf eine ausgezeichnete Person oder eine merkwürdige Begebenheit geprägte Denkmünze, die sich dadurch von einer eigentlichen Münze unterscheidet, daß sie entweder bei gewissen feierlichen Anlässen als Geschenk ausgegeben, oder nur für einen gewissen Kreis von Theilnehmern zum Kaufe bestimmt wird. Gewöhnlich ist auch die Gravierarbeit an den Medaillen von größerem Kunstwerthe, als an den gewöhnlichen Münzen; auch sind sie von bedeutenderer Größe, besonders wenn sie zum Gedächtniß merkwürdiger Begebenheiten: Krönungen, Schlachten rc. bestimmt sind, um für die Figuren mehr Raum zu gewinnen, und für den ersten Blick verständlich zu seyn. An den Medaillen unterscheidet man den Leib und die Seele der Medaille. Ersterer ist die meist allegorische Darstellung der Veranlassung, auf die eine Medaille geprägt ist, letztere die Inschrift, welche diese Begebenheit erläutert. Da man schon im frühesten Alterthume merkwürdige Begebenheiten durch Medaillen auf die Nachwelt zu bringen, wie auch berühmte Personen dadurch zu ehren pflegte, so ist eine möglichst vollständige Medaillensammlung von großem historischen und diplomatischen Interesse; weßhalb denn auch viele derselben, besonders in neuerer Zeit, angelegt werden. Römische und byzantinische Medaillen kommen auch ziemlich oft vor; seltener sind jedoch die griechischen vor der Römerzeit. Holland ist besonders reich an historischen Medaillen aller Art, aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. In neuerer Zeit gibt es viele sehr geschickte Medailleurs, unter welchen Loos in Berlin und Joh. Dan. Böhm in Wien vorzüglich auszuzeichnen sind. Durch eine neue Verfahrungsart bringt man die Umrisse in den Figuren besonders fein, deutlich und scharf hervor; die Medaillen werden nämlich zuerst gegossen, und dann zwischen den Stempeln nachgeprägt. Ganz anderer Art und nicht hieher gehörig sind die Ehrenmedaillen, wobei der artistische Zweck dem moralischen untergeordnet ist.

Medaillon (franz.), eine Medaille von ausgezeichneter Größe, auch ein rundes oder ovales Gemälde, auch eine Art Behältniß zum Damenputz um den Hals.

Medesimo tempo (ital., Mus.), in derselben Bewegung, im vorigen Zeitmaße; hat mit l'istesso tempo gleiche Bedeutung.

Mediante (Mus.) ist die Terze des Grundtones. Sie führt diesen Namen, weil sie das Intervall der Tonika zur Dominante in zwei Terzen abtheilt, und den Modus oder die Tonart bestimmt. Befindet sich nämlich die große Terze zwischen der Tonika und der Mediante, so ist die Tonart Dur, im entgegengesetzten Falle Moll. Im Choralgesange nennt man Mediante die Note, welche in der Mitte jedes Verses den Ruhepunct bildet. Letzterer wird auch oft durch ein Sternchen bezeichnet.

Meiosis (griech., Rhet.), Verkleinerung; Redefigur, eine umgekehrte Hyperbel, wo nämlich von einem Gegenstande mit dem Charakter der Uebertreibung weniger gesagt wird, als ihm zukommt; geschieht dieß aus Bescheidenheit, so ist diese Figur gleich mit der Litotes (s. d.).

Meistersänger, deutsche Rhapsoden des vierzehnten Jahrhunderts; eine Art roher Nachahmung der Minnesänger, Troubadours. Die Entstehung, die Statuten, Privilegien, Ceremonien und die sonstige nach Handwerksinnung organisirte Einrichtung dieser zünftigen Meistergenossenschaft gehört in die Geschichte, und wohl auch zu den Verirrungen der deutschen Poesie; hier nur etwas über die zuerst von ihnen festgestellte **Tabulatur** — Regelnsammlung. Nach dieser bestand jedes Lied — Bar — aus mehren Abtheilungen von beliebiger Anzahl Gesätze, jedes Gesätz aber aus zwei Stollen — Strophen und Antistrophen — die nach derselben Melodie zu singen waren; nach jedem Gesätze folgte ein Abgesang (Melodie) von anderem Versmaß und anderer Melodie. Den Beschluß machte jedes Mal wieder ein einzelner Stoll nach der Melodie des letzten Gesätzes (Epode). Die Hauptgesetze betrafen größtentheils den Reim und die Silbenzahl eines Verses, und hatten bloß einen negativen Charakter, indem darin 32 Fehler aufgezählt waren, die bei der Abfassung eines Gedichtes begangen werden könnten. Ein neues Versmaß nebst neuer Melodie — es wurde alles gesungen — hieß eine **Weise** (Ton). Solcher Weisen gab es hunderte bis zu Strophen von mehr als 30 Versen; sie hatten oft sehr lächerliche Benennungen, als: die Grundelweis, die Tintenweis, die blutglänzende Drahtweis, die gelb Löwenhautweis, die Höllenweis u. s. w. Der Vorwurf ihrer Dichtungen war gewöhnlich aus der niedern Sphäre des wirklichen Lebens oder aus der biblischen Geschichte, auch gereimte Chroniken. Was die Würdigung der Meistersängerdichtung betrifft,

so ist nach Bouterweck deutlich: die romantische Poesie hatte sich in mechanisches Handwerk verkehrt; platte, gemeine, kraftlose Reimereien, ohne Leben und Begeisterung, mußte die Ausbeute einer solchen, alles poetische Leben ertödtenden Anweisung seyn. Die Ausnahmen davon waren geniale Köpfe, die sich eigene Bahn brachen. In einer einzigen Dichtungsart, der moralisch-satyrischen, wurde etwas geleistet. Dieses zeigt, daß die Meistersänger im Ganzen das Gute suchten, auf eine dunkel geahnte Höhe die unsittliche Mitwelt erheben wollten; auch ist ihre Tabulatur der erste rohe Versuch eines Strebens nach Kunst und Kritik, so wie sie auch, wenn nicht der Dichtkunst, doch des Gesanges und der Musik Blüte beförderten, durch die Strenge ihrer Regeln dazu beitrugen, dem Tonmaß eine fixirte und regelmäßige Stimmung zu geben, und den Wohlklang wie die Reinheit der Verse zu befördern.

Melismatisch (Mus.), jene Art des Gesanges, bei welcher auf eine Silbe des Textes mehre Noten gesungen werden, zum Unterschiede von dem sillabischen Gesange, bei welchem jede Silbe des Textes nur eine einzige Note bekommt, wie es im Recitativ und hauptsächlich im Chorale geschieht.

Melodica (Mus.), ein schon vergessenes, von Stein erfundenes, Clavierinstrument mit einem Register Pfeifwerk in den obern Octaven.

Melodie (von μελος, Glied, und οδη, Gesang; Mus.), jede nach einander folgende, nach den Regeln des Rhythmus und der Modulation dergestalt geordnete Tonreihe, daß sie einen dem Ohre wohlgefälligen Sinn darbietet, und in höherer Potenz mannigfache Empfindungen ausdrückt. Einige Tonlehrer, von dem Gesichtspuncte ausgehend, daß in einem mehrstimmigen Musikstücke jede Stimme, sei sie nun Haupt- oder Begleitungsstimme, ihre eigene Melodie habe, irren in der Behauptung, es seien in einem Tonstücke eben so viele besondere Melodien enthalten, als dieses Tonstück Stimmen hat, indem die begleitenden Tonfolgen, obwohl rhythmisch geordnet und regelmäßig modulirt, im Allgemeinen keinen dem Ohre gefälligen Sinn darbieten, und noch viel weniger eine Empfindung ausdrücken. Hier wird demnach nur von der Hauptmelodie oder Hauptstimme die Rede seyn, welche durch ihren Gesang die Begleitungsstimmen, das heißt, diejenige gleichzeitige Vereinigung der Töne bestimmt, die man Harmonie nennt. Hieraus ergibt sich der Unterschied zwischen Melodie und Harmonie; die erste besteht aus einer nach einander folgenden Reihe von Tönen, die zweite aus gleichzeitig erklingenden Tönen; die erste erfordert unerläßlich den Rhythmus, die zweite nicht. Mit besonderer Rücksicht auf Modulation könnte man sagen, daß die Melodie in

der Harmonie wurzle; denn die Stufen der Tonleiter, die wesentlichen Intervalle der Tonarten, die Gesetze der Uebergänge entwickeln sich nur aus der harmonischen Zergliederung; man würde jedoch dadurch das Gebiet der Melodie zu sehr beschränken, ja sie fast vernichten, und muß daher ein höher liegendes Princip suchen, auf welches sich die Melodie stützt. Dieses ist die menschliche Sprache, wenn sie sich in Tönen statt in Worten äußert. So wie der Mensch in leidenschaftlicher Aufregung lebhaft und energisch die Worte ausstößt, in stiller Trauer sanft und klagend spricht, die ganze Leiter der Gefühle in der Rede hinauf und herabsteigt, so verfährt der Tonsetzer mit den Tönen, die er bald stark, bald schwach, bald kräftig und bald rauh, bald klagend und leise, bald schnell, bald langsam erklingen läßt. So bestimmt ist die Sprache des Musikers nicht, wie jene des Redners, des Dichters, dagegen allgemeiner; der Hohe wie der Niedere empfinden und theilen des Componisten Schmerz, seine Freude, seine Liebe, seine Wuth; denn zu Jedem, ohne Unterschied der Bildung, spricht er die Sprache des Herzens, und kann nie, selbst in seinem schwächsten Momente, so trivial, so nichtssagend werden, als derjenige, der mit Worten spricht; schon der Ton, dieses feinste Medium, bewahrt ihn vor diesem Sturze. Aus der gegebenen Definition der Melodie ergibt sich, daß sie vor allem den Rhythmus, das heißt, nicht allein die taktmäßige Eintheilung, sondern auch das Ebenmaß der verschiedenen Theile der musikalischen Rede postulirt. So wie der Redner seine Perioden bauet und wendet, der Dichter durch lange und kurze Silben, durch Cäsur und Reim sein Werk harmonisch gestaltet, so auch der Tonsetzer seine Tonreihen. Gewöhnlich theilen sich seine symmetrischen Perioden in zwei gleiche Abschnitte von vier, acht, zwölf oder sechzehn Takten, von welchen der erste, vom Grundtone ausgehend, in der Dominante mit einer halben Cadenz endet, während der zweite, im Dominantenaccord anfangend, mit derselben Zahl von Takten wieder zur Tonika, das ist, zur Schlußcadenz zurückführt. Jede Hälfte einer solchen Periode kann in Viertel- und Dreiviertel-Cadenzen abgetheilt werden, diese wieder in kleinere Ruhepuncte und Einschnitte; wie eine Frage klingt manches Glied der Melodie, der das folgende die Antwort ertheilt; wie ein Ausrufungszeichen ein anderes, und die Interpunction der gesprochenen Rede läßt sich in der musikalischen fast überall nachweisen; zuweilen geht dem Schlußfalle ein Trugschluß voraus, und die Periode endet mit einer angehängten Coda oder mit dem als Echo wiederholten letzten Gliede. Zuweilen greifen die Perioden in einander ein, und die Zahl der Takte wird ungleich, ohne daß jedoch etwas zu fehlen scheint. Glieder von drei, von fünf Takten (die sogenannten Dreier

und Fünfer) beleidigen, geschickt behandelt, das Ohr nicht, ja halbe Perioden von sieben Takten sind sogar angenehm und zulässig, wenn sie nur Verkürzungen sind, und in einer andern Taktart ausgedrückt, wieder symmetrisch werden. Dagegen kann die Cäsur oder der Ruhepunct auf einen schlechten Takttheil fallen, und eine sonst effektreiche Melodie verunstalten. Ertönt dieselbe Note nach einander am Schlusse mehrer Einschnitte, so entsteht Monotonie; wird der Schlußfall durch planlose Periodenglieder zu sehr verzögert, so verliert der Zuhörer den Faden des Ganzen u. s. w. Dagegen sollen die Schlußfälle ja nicht zu häufig vorkommen, weil sonst Armuth der Erfindung aus diesen nur neben einander gestellten Sätzen hervorblickt. Endlich kann der Tonsetzer nach Maßgabe der ihn leitenden Empfindung bald höhere, bald tiefere Töne, glänzende oder düstere Tonarten, in seinen Tonfolgen gebrauchen, sich bald in naheliegenden, bald sprungweise in weiterliegenden Intervallen bewegen, seine Töne bald stoßen, bald zusammenschleifen, sie bald stark, bald schwach erklingen, sie sich bald schneller, bald langsamer, steigend oder absteigend, natürlich oder synkopirt bewegen lassen; unendlich reich sind ja die Hilfsmittel, welche das musikalische Metrum bietet. Der Reiz einer Melodie hängt oft von einer einzigen Note ab. Die schönste, faßlichste und daher beste Melodie wird jedoch immer jene seyn, die den Umfang weniger Töne nicht überschreitet, sich symmetrisch und doch edel, pikant und neu bewegt, leicht singbar ist, und doch dem im Tonstücke vorwaltenden Gefühle entspricht. Auf jeden Fall ist die Harmonie nur das Gewand ihrer ältern Schwester, der Melodie, und wird von ihr bestimmt. Kannten ja doch die hochgebildeten Griechen diese gleichzeitige Vereinigung der Töne nicht, und begnügten sich mit Rhythmus und Melodie. Um so auffallender ist es, daß die Theoretiker bisher so großes Gewicht auf die Harmonielehre und auf den Contrapunct gelegt, und die Schüler Jahre lang damit gequält haben, ohne sie anders als höchst dürftig in der Melodik, oder der Lehre von dem mechanischen Baue der Melodien, deren kunstgemäßen Erfindung, zu unterweisen; freilich ist dieser Unterricht schwieriger; fordert sowohl vom Lehrer als vom Schüler weit mehr, als diese harmonischen und contrapunctischen Künsteleien, und muß meistens in der Zergliederung guter Beispiele und im Selbstschaffen bestehen, dennoch soll er nicht beseitigt werden; nur mangelt derzeit noch ein passendes Lehrbuch, und eines der neuesten, Reicha's Harmonie- und Compositionslehre befriedigt nur theilweise. In jedem Falle kann es weder große Tonsetzer, noch gute und gründliche Sänger und Instrumentalisten geben, wenn sie den Periodenbau und die ganze Oekonomie der Melodie nicht gehörig studirt und ergründet haben.

Die Melodie allein gibt den Schöpfungen der Tonkunst Farbe und Kraft; eine unmelodische Musik, so gelehrt sie auch in harmonischer Beziehung seyn mag, ermüdet bald den Zuhörer. Darum sollen auch die Tonsetzer ihre besten Gedanken durch Künstelei nicht verdunkeln; wollen sie zwei Melodien verschmelzen, so wird immer die eine die andere in den Schatten stellen, und keine kann gehörig wirken. Die trocknen Contrapunctisten zucken verächtlich die Achseln über das fruchtbare Genie, dem tausend bunte Melodien zu Gebote stehen, und dessen ganzes Innere singt; sie schätzen meistens nur jene Werke, die nach allen Regeln ausgearbeitet und mit gelehrten Nachahmungen, Fugen u. s. w. hinlänglich ausgestattet sind. Was sie auch sagen mögen; die schöpferische Kraft, die glückliche Melodien erfindet, macht den Tonsetzer, das Andere ist Nebensache; freilich sollen junge Componisten die Sache nicht zu leicht nehmen, und nicht bloß Gedanken an Gedanken reihen, die von keinem gemeinsamen Bande zusammengehalten werden; freilich fordert die Musik, wie jede Kunst, große technische Fertigkeit, Uebung und Vorbereitung; allein die Heroen der musikalischen Welt, Haydn, Mozart, Beethoven glänzen vorzüglich durch ihre Melodien; sie waren der Stoff, den ihre Kunst verarbeitet hat, sie waren es, die diese großen Männer zu Lieblingen ihrer Zeitgenossen und der Nachwelt gemacht haben.

Melodion (Mus.), Name eines von Dietz erfundenen, jedoch todtgebornen Instrumentes.

Melodisch, unrichtig melodiös, heißt par excellence ein Musikstück, oder ein Theil desselben, der eine schöne Melodie hat.

Melodrama (von μελος, Gesang, und δραμα, Handlung, Poetik und Mus.), zur dramatischen Dichtungsform gehörend; eine Ab- oder Unterart des Singspiels, eine Zwittergattung zwischen Schauspiel und Oper, unterscheidet sich von dem ersten dadurch, daß die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen, ergänzt und verstärkt wird, von der letzten dadurch, daß kein von den handelnden Personen gesungenes Solo- oder Ensemblestück darin vorkommt. Diese Gattung wurde in Frankreich von Rousseau erfunden, in Deutschland durch die Schauspieldichter Brandes und Gotter und den Componisten Benda eingeführt, und war anfangs mehr lyrisch als dramatisch. Es declamirte bloß eine Person (daher Monodrama) oder höchstens zwei Personen (Duodrama). Aber eben weil die Handlung zu dürftig war, zu wenig Interesse bot, Ton- und Dichtkunst sich eher wechselseitig störten als förderten, kam das Melodrama in dieser Form bald außer Cours, und das Melodramatische wurde später theils in die Oper verpflanzt, in welcher manche Scenen auf diese Art bearbeitet wurden, wie z. B. im dritten Acte der Tage der Gefahr von Cherubini; theils behandelte man Balladen auf diese Weise, wie z. B. Weber's Com-

position zu Schillers Gang nach dem Eisenhammer, Taucher rc., theils verfaßte man auch ganze Schauspiele, meist biblischen Stoffes, die von Musik begleitet wurden; man durchwebte die Handlung mit Chören, Ensemble-, Solo- und Balletstücken, ließ bei dieser Gelegenheit die ganze Kunst des Maschinisten und Dekorationsmalers sich entwickeln, alle Minen der Theateraffekte springen, und gelangte endlich dahin, vor lauter Glanz und Pracht das Publikum für derlei Genüsse abzustumpfen. Die Composition solcher Melodramen bot fast eben so viel Schwierigkeiten dar, als die große Oper, und forderte fast noch mehr Erfahrung und Bühnenkenntniß. Kapellmeister Ignaz v. Seyfried hat in diesem Genre sehr Verdienstliches geleistet, und sein Noah, sein aus Mozart'schen Motiven sehr kunstreich und zweckmäßig zusammengesetzter Ahasverus haben den Beifall aller Musikkenner verdient und erhalten. Jetzt begreift man unter Melodram einen Brei von Declamation, Gesang und Tanz, der meistens wenig ästhetischen Werth hat, wie die Schauer- und Rettungsmelodrame der Pariser kleinen Bühnen beweisen, die in Deutschland nur zu gierig übersetzt werden. Traurig ist nur, daß die neuen französischen Romantiker, Victor Hugo, Dumas u. a. diese Bahn in ihren seynsollenden Tragödien verfolgen.

Melopharn (griech., Mus.) ist ein drei-, vier-, sechsfaches, auf einem Piedestal stehendes Musikpult, in dessen Innerem ein helles Licht brennt. Statt der Fenster dienen in Oel getränkte Blätter Notenpapier, auf welchen die verschiedenen Stimmen eines Musikstückes geschrieben sind, und die, auf einen Rahmen gespannt, in die Fugen des Pultes eingepaßt werden. Man bedient sich des Melopharn zu Nachtmusiken.

Melopöie (Mus.), bei den Griechen die Kunst des Tonsatzes für den Gesang, deren Product und Ergebniß die Melodie war. Diese Lehre zerfiel in drei Theile: 1) die Lepsis, nämlich die Unterweisung, welchen Ton der Musiker als Grundton zu nehmen hatte; 2) die Mixis, welche die verschiedenen Intervalle und Tonarten oder Tongeschlechter künstlich zu vermischen lehrte; 3) die Chreses oder der Gebrauch, welche wieder in Euthia, Agoge und Petteia, je nach den Tonstufen, die der Gesang durchlief, zerfiel.

Memoiren (franz.), Denkwürdigkeiten, zum Fache der Geschichte gehörend, daher auch historische Memoiren benannt, sind eine Art Selbstbiographie, in der aber der Verfasser nicht bloß sein eigenes Leben und seine Schicksale erzählt, gewissermaßen nur als Tage- und Erinnerungsbuch für sich selbst, sondern zugleich seine Zeit und Zeitgenossen schildert, ein treues Gemälde interessanter Begebenheiten und Personen entwirft, an denen er theils selbst Antheil genommen, mit denen er theils in mehre Beziehungen gekommen, durch Autopsie in den Stand gesetzt ist, über manches Dunkle richtige

Aufschlüsse zu ertheilen, und eben weil in Memoiren oft das innere Räderwerk mancher welthistorischen Begebenheit enthüllt wird, sind sie, versteht sich wahre, ächte und nur nicht ganz parteiische, für den Menschen- oder Geschichtforscher von unberechnenbarem Nutzen. »In Memoiren,« sagt Herder, »kommt zum Vorschein, was sonst nirgends ans Licht tritt, ja wovon manche Philosophie und Politik kaum träumet. Jetzt ein Abgrund von so wunderlichem Aberglauben, als man diesem vernünftigen, jenem großen Manne a priori unmöglich zutrauen würde; jetzt in Kleinigkeiten oder gar in Führung der ganzen Lebensweise eine Eigenheit, die zuweilen dem Wahnsinne nahe gränzet; Schwachheiten und Größen, die uns überraschen, die man dem menschlichen Gemüthe kaum zutrauet; in Allem endlich ein Spiel der Verhängnisse und Zufälle, das eitle Menschen sich schwer eingestehen, und das doch in jede Scene des Menschenlebens so mächtig wirket. An reif überdachten, wohlgeschriebenen Memoiren bereichert sich also nicht nur die Psychologie und die kahle Geschichte, vielmehr und inniger der überlegende Verstand, die praktische Personen-, Sachen- und Weltkenntniß.« Form und Stil sind in dieser Darstellungsweise um so besser, je einfacher und zwangloser sie sind; man fordert hier weder die blühende Schilderung des Romans, noch die würdige Haltung des historischen Kunstwerkes, bloß heitern unbefangenen Erzählungston mit Lebendigkeit und Grazie, selbst hie und da mit einer gewissen liebenswürdigen Nachläßigkeit. Cäsars Commentarien gelten als die ersten Memoiren; das eigentliche Vaterland dieser halb wilden, halb Treibhaus-Pflanzen ist aber Frankreich. Joinville's, Philipp's von Comines, Brantom's, Sully's, des Cardinals von Retz, Bassompiers aus dem fünfzehnten und sechzehnten, so wie die galanten und mitunter tristen Memoiren aus dem Jahrhunderte des vierzehnten Ludwigs und die der spätern Zeit bis zum Ausbruche der Revolution, liest man jetzt noch mit Interesse. Eine eigentliche Memoiren-Epidemie grassirt aber in Frankreich seit der Restauration der Bourbons. Memoiren von allen Farben — ein- und dreifarbige; — Memoiren von allen Seiten — von der rechten und von der linken; — Memoiren von allen Ständen — von Marschällen und Galeerensclaven; — politische und romantische, pietistische und erotische Memoiren, beschäftigen die Autoren, bereichern die Buchhändler, unterhalten die Salons. Da viele dieser Memoiren von Männern der Bewegung in so bewegter Zeit geschrieben, sehr leidenschaftlich abgefaßt, viele von speculationssüchtigen Buchhändlern durch gedungene Federn willkürlich vermehrt, viele endlich ganz unächt sind, so mögen sie wohl augenblickliche Unterhaltung gewähren, doch ist ihr historischer Werth — ein ästhetischer ist nicht zu verlangen — noch sehr problematisch. Die Deutschen haben hierin sehr wenig aufzuweisen; Friedrich II.

(der eigentlich französisch schrieb), Massenbach, Gagern und noch Einige haben etwas geleistet; die Deutschen sind nicht so genial, um nach Art der Memoirenschreiber so recht unverschämt zu lügen, schminken sich auch nicht so gern wie ihre überrheinischen Nachbarn; anstatt der stark gewürzten Speise von Memoiren, aus dem Leben von Feldherren, Staatsmännern, Spionen und verliebten Phrynen, erhalten wir in Deutschland höchstens von Zeit zu Zeit etwas Hausmannskost in den Privatbriefen von Gelehrten, die freilich nicht zu dem Zwecke der Offenkundigkeit geschrieben, doch gewöhnlich alsogleich in die Welt treten, so bald die Schreiber heraus sind. Ob es gewissenhaft und nicht Mißbrauch, Entweihung des freundschaftlichen Vertrauens ist, Privatbriefe zu publiciren — was kümmert dieß die Gewinnsucht? werden ja solche Briefe mit um so größerem Interesse gelesen und gekauft, um je größere Lappalien es sich darin handelt, und je mehr wir Gelegenheit haben, den berühmten Mann da im Schlafrock und Nachtmütze, oft ganz nackt zu erblicken. Memoiren im Sinne der Staats- und gelehrten Denkschriften gehören in die Literargeschichte, so auch Memorabilien.

Menschendarstellung, so viel wie Schauspielkunst in höherer Bedeutung; s. Schauspielkunst.

Menschenstimme (lat. vox humana, Mus.), ein Schnarrwerk der Orgel von acht Fußton, durch welches man den Ton der menschlichen Stimme nachahmen will. Es fängt gewöhnlich, statt mit dem großen C, mit dem kleinen g oder eingestrichenen c an.

Mensur (Mus.) nannte man ehemals das Zeitmaß; jetzt versteht man darunter überhaupt das richtige Maß bei den musikalischen Instrumenten, besonders bei der Orgel. So sagt man, daß eine Orgelstimme eine enge Mensur hat, wenn die Pfeifen enge, aber um desto länger sind. So spricht man auch, daß ein Fortepiano die rechte Mensur hat, wenn die Tasten die gehörige Breite und alle anderen Theile das richtige Verhältniß besitzen. — (Tanzk.) Die gehörige Entfernung, in welcher die Füße und Hände beim Tanzen von einander und vom Körper gehalten werden, auch die Entfernung, in welcher sich die tanzenden Personen von einander halten müssen. — (Plastik.) Das Verfahren in der Bildhauerkunst, wo man über Block und Modell die Mensur, d. i. einen viereckigen Rahmen, von dem nach gleich getheilten Graden Bleifäden herunterfallen, befestigt, und die Bleifäden durch Horizontalfäden durchschneiden läßt.

Mensuralgesang (Mus.), diejenige Musik, bei welcher alle Noten nach einem genau bestimmten Zeitmaße vorgetragen werden, zum Unterschiede von der Choralmusik, die an keine

strenge Taktbewegung gebunden ist. Man theilt den Mensuralgesang iu den alten und neuen ein; der alte, schon bei den Griechen gekannt, pflanzte sich bis gegen das dreizehnte oder vierzehnte Jahrhundert fort, und hatte nur Töne von zweierlei Dauer, nämlich lange und kurze, auf lange oder kurze Silben. Ein langer Ton galt unabänderlich zwei kurze. Der neue Mensuralgesang ist dagegen nichts anderes, als unser jetziger Figuralgesang.

Menuet (vom Franz., Tanzk.), ein ernster, anstandvoller Tanz. Der berühmte Noverre pflegte auszurufen: que de choses dans un menuet! und in der That gestattet dieser Tanz, alle Anmuth der Körperbewegungen zu entfalten. Damen und Herren bewegen sich in geraden Linien, wechseln im Menuetpas rechts und links die Plätze, bewegen sich wieder auf ihren Linien, reichen sich die rechte, dann die linke Hand, zuletzt beide Hände, und tanzen an den ersten Platz zurück, wo ein Compliment wie beim Anfang den Tanz beschließt. Es gab mehre Arten dieses aus unsern Zirkeln jetzt verbannten Tanzes, da man es nicht mehr liebt, sich so gezwungen und so langsam zu bewegen. — (Musik.) Die Melodie des Menuets wird in einen mäßigen Dreivierteltakt gesetzt, und besteht in der Regel, so wie das Trio desselben, aus zwei Reprisen von acht Takten. Die Reprisen können jedoch in seltenen Fällen von 12 auch 16 Takten seyn, und bleiben tanzbar, vorausgesetzt, daß sich die Anzahl der Takte durch 4 theilen läßt, und der Einschnitt am Schlusse des vierten jederzeit genau markirt ist. Der Menuet gehörte übrigens sonst zu den beliebtesten Musikstücken, darum hat man ihn als zweites oder drittes Stück in das Terzett, Quartett, Quintett oder Sextett und in die Symphonie aufgenommen, und er behauptet noch jetzt mit Recht oder Unrecht seinen Platz in diesen Compositionen, so wie auch in vielen Sonaten und Duetten. Jedoch ist aus den zierlich abgemessenen Menuetten jetzt meistens ein dithyrambisch sich überstürzendes Scherzo, ein Erguß der keckſten Laune geworden, wozu besonders Beethoven in seinen Symphonien Muster und Beispiel geliefert hat. Man thut dennoch Unrecht, die früheren Menuette Haydn's und Mozart's, wenn sie gleich Allegro überschrieben sind, so schnell zu nehmen, als Beethoven's Prestissimo. So bald jedoch ein Stück tempo di minuetto (im Zeitmaße des Menuettes) überschrieben ist, so wird darunter immer die Bewegung des alten Tanzmenuettes verstanden, und das Zeitmaß darf in keinem Falle übertrieben werden.

Mescal (Mus.), ein türkisches, aus verschiedenen Pfeifen zusammengesetztes, der Panflöte ähnliches Instrument.

Mese (Mus.), der mittlere Ton, so wie Meson der zweite Tetrachord des griechischen Tonsystemes.

Messa di Voca (ital., Mus.), im Gesange einen Ton schwach anschlagen, dann stufenweise bis zur höchsten Kraft verstärken, und endlich eben so allmählich abgehend aufhören, wie man angefangen hat; es gibt für den Sänger keine zweckmäßigere Uebung, seine Stimme zu bilden. Auch denjenigen, die ein Blas- oder Saiteninstrument lernen, ist diese Uebung durchaus unerläßlich.

Messe, musikalische; im concreten Sinne alle Musikstücke, die während des Hochamtes in der katholischen Kirche gesungen werden; uneigentlich benennt man auch so die Todtenmesse oder das Requiem (s. d.). Das musikalische Hochamt besteht gewöhnlich aus fünf besonderen Sätzen, wozu die verschiedenen Meßgebete den Text liefern. Das Kyrie ist ein demüthiges Gebet; das Gloria das Lob der Herrlichkeit Gottes; das Credo, majestätisch im Anfange, wird düstrer und wehmüthiger, bis ihm das et resurrexit und das et vitam neuen Glanz verleihen. Das Sanctus ist imposant und prachtvoll, das Agnus Dei wehmüthig sanft; Ruhe athmet das damit verbundene Dona nobis. Dieß sind die Sätze der eigentlichen Messe, welche durch kürzere und längere Ruhepuncte von einander getrennt sind. Zwischen diesen werden noch zwei Sätze, nämlich das Offertorium und das Graduale eingelegt; auch beginnt bei besonderen Festen die Messe mit einem Veni sancte spiritus, oder mit einem Tantum ergo, und endet mit einem gleichen kürzern Satze. Alle diese Musikstücke werden bald von Solosängern und dem Chore allein vorgetragen, woraus die Vocalmesse hervorgeht, oder die Singstimmen sind von Instrumenten begleitet, das nennt man dann eine solenne Messe. Die musikalische Messe ist ein erhabenes Kunstwerk, ja eines der schönsten und zugleich der schwierigsten, weil der Componist nicht allein Gelegenheit findet, sich durch edle, gehaltvolle Melodien und Instrumentirung auszuzeichnen, sondern auch alle Künste der contrapunctischen Nachahmung und der Fuge entfalten kann. Wahr ist es indessen, daß viele Tonsetzer, selbst die Meister ihrer Kunst, z. B. Haydn, Mozart, sich oft zu sehr an einen stehenden Zuschnitt und Typus gehalten haben, und durch häufige Anwendung lärmender Instrumente zu weltlich geworden sind; Cherubini in seinen tief durchdachten Meisterwerken hat diese Klippe vielfach glücklich vermieden. Ob aber dieser musikalische Glanz, die in melodischen Sätzen eintretenden Solostimmen und Instrumente eben geeignet sind, die Andacht zu erwecken und zu verstärken, ist eine andere Frage. Zu bedauern ist es wirklich, daß Haydn's als treffliches Vorbild dastehende deutsche Messe, welche vielleicht am geeignetsten wäre, die musikalische Messe zu popularisiren, und die Gemeinde an dem Gesang Theil nehmen zu lassen, so wenig gute Nachahmer gefunden hat. Wahre Gottesverehrung,

Dankbarkeit und tiefes Gefühl drücken sich einfach und schmucklos aus; Rouladen und concertirende Singstimmen, Instrumentalsolos und kunstreich lärmende Figuren sind passender in der Oper oder der Cantate.

Mesto (ital., Mus.), traurig; musikalische Vortrags- und zuweilen auch Zeitmaßbezeichnung, z. B. Andante mesto, ein schwermüthig, das heißt, mit Vermeidung aller Knalleffecte, einfach und gefühlvoll vorzutragendes Andante. Als Bezeichnung des Zeitmaßes bedeutet mesto eine mäßig langsame Bewegung.

Metabole (griech., Rhet.), Umsetzung; Figur, in welcher die Worte eines Redesatzes umgekehrt werden, z. B.: So lange du lebest, nütze; nur wenn du genützet, hast du gelebt. — (Metrik.) Uebergang aus einem Versmaße in das andere.

Metalepsis (griech., Rhet.), Vertauschung; Redefigur, zur Metonymie gehörend, wenn ein Gegenstand durch sein Nachfolgendes dargestellt, die Wirkung statt der Ursache gesetzt wird, z. B.: Er trank den Todesbecher, statt den Giftbecher.

Metamorphosentheater s. Marionettentheater.

Metapher (von μεταφερειν, übertragen, so viel als Uebertragung, Rhet.), bezeichnet diejenige Ausdrucksweise, wodurch ein gegebener oder umschriebener Subjectbegriff über den Umfang seiner ursprünglich nothwendigen Bestimmungen hinaus versetzt, und auf dem Wege freier Aneignung mit einer ähnlichen Vorstellung dergestalt verbunden wird, daß diese in ihrem bildlichen Sinne auf die eigentliche Bedeutung des Gegenstandes mit welchem sie zusammengehalten wird, treffend zurückführt. Das unterscheidende Kennzeichen der Metapher besteht sonach in der Verknüpfung zweier Begriffsphären, die an und für sich nicht zusammen gehören, vielmehr bestimmt aus einander liegen; deßhalb auch nur die Erfindungskraft der Fantasie zwischen ihnen eine bildliche Uebereinstimmung hervorrufen kann, nicht der Verstand, welchen die Strenge seiner Denkgesetze an die Ordnung eines unmittelbar nothwendigen Zusammenhangs bindet. Auf das Wechselspiel seiner an und für sich getrennten Begriffsphären, die allein durch eine glückliche Vermittelung der Fantasie in Berührung oder Gemeinschaft kommen, deutet auch der Name der Metapher (Translatio) nachdrücklich hin. Gewöhnlich begnügt man sich, den Charakter der Metapher schlechthin in die Aehnlichkeit zweier ausgetauschten Vorstellungen zu setzen, ohne zwischen den Gegenständen, welchen sie zukommen, eine wesentliche Verschiedenheit der Begriffsphäre eigens voraus zu bedingen. Da aber die Ideenassociation auch bei der Metonymie und Synekdoche (s. diese Art.) ähnliche Vorstellungen austauscht, und zwar nach feststehenden Regeln des Verstandes, die sich nicht nur mit Sicherheit nachweisen, sondern auch in Reihe und Glied stellen lassen; so reicht die Aehnlichkeit der verwechselten

Vorstellungen für sich allein noch nicht hin, der Metapher neben jenen beiden Ausdrucksarten eine streng abgesonderte Stelle anzuweisen. Metonymie und Synekdoche beruhen nämlich in so fern ebenfalls auf einer Verwechslung ähnlicher Vorstellungen, als diese gleich von vorn herein in dem Begriffe ihres Gegenstandes, wie sie auch dessen zusammen gehörige Seiten wenden und fassen mögen, ein natürliches Band der Vereinigung vorfinden, und daher nicht erst zu erschaffen brauchen. Ganz anders verhält es sich mit der Metapher, die von der Nähe der Umgränzung dem Inhalte des vorliegenden Gedankenkreises scheinbar absieht, um in einem fremden Gebiete das Gegenbild zu ergreifen, wodurch beide unter einer gewissen Beziehung für den Genuß der Fantasie in einander wirken und übergehen. Deßhalb steht die Metapher in Absicht auf Ursprung, Reichthum, Schmuck und Kraft weit höher als die Metonymie und Synekdoche; sie ist recht eigentlich die Lebenswurzel, aus welcher der Baum der Poesie mit seinen mannigfaltigen Zweigen hervorwächst. Der Subjectbegriff, auf welchen die ähnliche Vorstellung unter der angezeigten Bedingung übertragen wird, erscheint zwar nicht immer ganz in seiner reinen Gestalt, da der Ausdruck ihn zuweilen etwas abändert, auch wohl versteckt; doch ist er überall leicht und mit Gewißheit zu erkennen, wo nicht Mißbrauch der Sprache Dunkelheit veranlaßt. Einige Beispiele mögen das Gesagte deutlicher machen, zuvörderst die Verschiedenheit der durch die Metapher bedingten Begriffsphären: »des Zweifels finstre Nebel umziehen der Wahrheit Sonnenbild.« Diese Metapher bewegt sich lediglich in der Welt des Geistes, welcher aber die äußere Natur durchgehends als sinnliche Folie unterliegt. Glücklicher Weise schiebt Mephistopheles der Logik das Geschäft unter: »den Geist zu dressiren, und in spanische Stiefeln einzuschnüren.« Hieher ist auch der Gedanke zu rechnen: »die Freiheit brütet Kolosse aus.« Offenbar lassen sich dieser Familie von Metaphern auch solche Subjectbegriffe zuordnen, die weniger abstrakt sind, indem sie von der einen Seite zunächst aus Betrachtung der äußern Dinge entspringen, von der andern das Gepräge des zusammenfassenden Verstandes tragen, und in dieser ihrer Eigenschaft die Farbe des sinnlichen Ausdruckes annehmen. So hat Logau den Frühling einen »Brautkuß« genannt, »welchen der Himmel der Erde gebe;« so läßt Tieck den »Morgen seine Purpurfahnen entfalten.« Weder Frühling noch Morgen sind unmittelbare Begriffe der äußern Erfahrung, so wenig als die Zeit, in deren Bereich sie fallen. Der Verstand hat sie aus dem Vorrathe der Sichtbarkeit zusammen getragen, und erst durch seine Eigenmacht zur Selbständigkeit erhoben. Wenn die aufgezählten Metaphern das Geistige theils nach seinem reinen Gehalte, theils nach seinem bedingten Antheile versinnlichen, so findet in den

folgenden, die das Unbeseelte beseelen, ein anderes Gegentheil Statt. »Der Strom sehnt sich nach der Umarmung des Meeres; das Feuer rast mit dem Sturme um die Wette; die Zweige flistern nickend in das Gespräch der Liebenden; die Blumen sträuben sich gegen die Umarmungen der Weste.« Seltener und meistens auch schwieriger werden von der Metapher die verschiedenen Sphären der sinnlichen Wahrnehmung durch einen geistigen Vergleichungspunct in Verbindung gesetzt. So läßt Goethe seinen Werther in einer hinreißenden Naturschilderung sagen: »Und Wald und Flur erklang.« Wie man sich auch die Stimme des Waldes und der Flur denken mag, immer bleibt zwischen ihr und den naturgemäßen Articulationen des Klanges ein weiter Abstand, der aber durch den Mittelbegriff der allgemeinen harmonischen Lebenskraft, die jede Zeile der Beschreibung in Musik verwandelt, hinlänglich ausgefüllt wird, so daß diese Metapher eben so kühn ist, als schön und wahr. Zur Bestätigung des Gesagten dient eine Parallelstelle desselben Dichters, wo er den Flug noch höher nimmt:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Da die Eigenthümlichkeit der sinnlichen Wahrnehmungen, so ferne sie unmittelbar von der Verschiedenheit der Organe ausgeht, im Ausdruck sich ungemein scharf absetzt, jede Ueberschreitung der natürlichen Gränzen von dem Aufmerksamen sogleich mißfällig bemerkt wird; so ist viel Vorsicht nothwendig, um auf diesem schlüpfrigen Felde nicht auszugleiten. Eine genaue Classification der Metaphern, geordnet nach wesentlichen Unterscheidungspuncten, abgeleitet aus einem obersten Eintheilungsgrunde, steht noch zu erwarten, und dürfte, wenn sie erschiene, unter unsern Grammatikern und Philosophen leicht eben so viel Widerspruch erregen, als die gesammte Tropenlehre in den Tagen Quintilians; hier kam es bloß auf einige Beispiele an, um an ihnen die behauptete Verschiedenheit der Begriffsphären darzulegen. Uebrigens scheint sich das Schema der Eintheilung, wie es Quintilian für die verschiedenen Begriffsphären der Metapher aufstellt, eben so sehr durch Einfachheit als Vollständigkeit zu empfehlen. Er nimmt für die Verschiedenheit der metaphorischen Uebertragung eine zweifache Ordnung an (hujus vis omnis quadruplex maxime videtur). Nach seiner Ansicht wird erstlich unter den beseelten Dingen (in rebus animalibus) eines für das andere gesetzt; zweitens unter den unbeseelten eben so eines für das andere; drittens ein unbeseeltes für ein beseeltes, und viertens ein beseeltes für ein unbeseeltes. Der Subjectbegriff der Metapher ist entweder deutlich bezeichnet, wie in den oben angeführten Beispielen, oder er wird etwas ab-

gewandelt, mitunter auch zur Verstärkung des poetischen Eindrucks gegen ein Bild vertauscht, das ihn mit Vortheil ersetzt. Sagt man z. B.: die Stirn des Berges blickt aus den Kränzen dunkler Bäume hervor, so ist der eigentliche Subjectbegriff des Satzes kein anderer, als Berggipfel, mit hinreichender Klarheit angegeben. Bei Shakespeare kommt der Gedanke vor: der Wein des Lebens ist abgezapft. Der Zusammenhang läßt hier über den Sinn des Subjectbegriffes nicht die mindeste Dunkelheit zurück; gleichwohl ist es unmöglich, in Prosa dafür das erschöpfende Wort zu finden. Dergleichen Schaumünzen pflegen nur die Schatzmeister der Sprache zu prägen; Quintilian hat den Werth dieser Wortschöpfungen wohl gefühlt und beschrieben. Die einfachste Form, in welcher der Subjectbegriff sein Prädicat zu sich nimmt, ist in solchen Sätzen enthalten, wo das Zeitwort seyn zur Verbindung (copula) dient; z. B. in dem Gedanken Jean Paul's: der Traum ist der Mondschein des Gehirns. Da die metaphorische Kürze und Abgeschlossenheit in diesem Falle schon durch die Kraft der Verbindung auf gediegenen Inhalt dringt, so ist aus demselben alles Verbrauchte, Wässerige, Matte zu entfernen; sei der Fund auch nicht immer besonders ergiebig und durchaus bewährt, so muß er doch durch Kühnheit, Originalität oder Lebendigkeit überraschen. Letzterer Forderung entsprechen z. B. die Worte von Novalis: »Hypothesen sind Netze, nur der wird fangen, der auswirft.« Das metaphorische Prädicat kann, wie von selbst einleuchtet, auch bloß in dem Zeitworte liegen, welches in Gemeinschaft mit dem Subjectbegriffe den Satz ausmacht. Je größer zwischen beiden die Verwandtschaft des bildlichen Sinnes ist, desto mehr nähert sich die Metapher der Vollkommenheit. Diese hat Goethe unfehlbar in folgenden Worten erreicht:

Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Ueberhaupt sind die Zeitwörter als die eigentliche Kron- und Leibwache der Metapher zu betrachten, weil sie dem Subjectbegriffe entweder die rechte Seele einhauchen, oder, kommt sie ihnen von dortaus bereits entgegen, dieselbe noch anschaulicher entfalten. Zu dem Ende leisten oft besonders solche Zeitwörter vortreffliche Dienste, die mit einer Präposition anfangen, indem sie vermittelst derselben dem Begriffe des Subjects einen freiern und weitern Spielraum eröffnen. Metaphorische Prädicate in engerer Bedeutung sind die Beiwörter, z. B. schwarzer Gedanke, rosige Wange, taubes Gestein, süßer Geruch, eherne Brust. Unsere Sprache hat während der letzten Zeit in diesem Betracht einen unschätzbaren Zuwachs gewonnen (s. Epitheton). Sind die metaphorischen Beiwörter zusammengesetzt, so können sie die Figürlichkeit des Ausdrucks ungemein beleben, wenn sie dem Ohre wohlthun

und den Gedanken bestimmter abrunden oder zarter nüanciren. Jean Paul bemerkt fein, daß das Participium der Gegenwart in metaphorischer Hinsicht stärker bezeichne, als das Beiwort; das dürstende Herz sei daher ausdrucksvoller, als das durstige, weil in jenem der Begriff der Thätigkeit überwiege. Zwischen der Metapher und Vergleichung ist folgender Unterschied: die Metapher vergleicht das Aehnliche geradezu, ohne den mindesten Umweg, wenn sie z. B. sagt: dieser Jüngling ist ein Löwe. Die Vergleichung hält den Gegenstand und dessen Bild in einiger Entfernung neben einander, und zwar dergestalt, daß letzteres als ein abhängiges Nebenwesen von jenem bedingt wird. Im Sinne der Vergleichung wird es also heißen: dieser Jüngling kämpft wie ein Löwe. Nicht immer ist die Vergleichung so eng umschränkt, wie im gegenwärtigen Falle; sie erlaubt auch eine ausführlichere Behandlung, denn ihr Begriff hängt keineswegs von dem Maße ihrer Ausdehnung ab, sondern von der Form der Unterordnung. Eben die Kürze, durch welche die Metapher sich von der Vergleichung unterscheidet, hebt sie über dieselbe; ihr poetischer Gehalt wirkt unmittelbar, faßt den Gegenstand von seiner fruchtbarsten Seite, unterwirft ihr alles dazu Gehörige und dringt eben so rasch als leicht zum Ziele. Die rechte Metapher ist ein Gewand, das straff anliegt; wo sie Falten wirft, dienen auch diese zur Verschönerung des Hauptgedankens; treffende Vergleichungen gelingen von Zeit zu Zeit auch einem mittelmäßigen Talent; ächte Metaphern, die weder zu sparsam noch zu dicht gesäet sind, streut nur das Genie in glücklichem Ueberflusse aus. Da das Gleichniß das Gegenbild beziehungsweise als selbständig aufstellt, und dessen mittelbare Unabhängigkeit auch in der Ausmalung der Nebenzüge hervorhebt, um so besser, je freier und lebendiger die Aehnlichkeit des Verglichenen in den Einzelnheiten des Beiwerks fortdauernd durchblickt, wie ein günstiger Zufall mit dem Scheine der Nothwendigkeit, so steht das Gleichniß offenbar noch weiter von der Metapher ab, als die bloße Vergleichung. Seine natürlichste Stelle findet das Gleichniß im Epos. Hier schwimmt es wie ein festgeschlossenes Blumengewinde auf dem Strome der gemessenen Darstellung dahin, erinnernd an die Früchte, die Sonne, den Himmel, die Länder und Zeiten, unter welchen es in ruhiger Bequemlichkeit der Hand des Dichters entgegenwuchs. In seiner vollen Entwickelung widersteht es dem Geiste der lyrischen und dramatischen Poesie, weil beide einen lebhaften Fortschritt der Bewegung verlangen, der höchstens scheinbar auf einen Augenblick angehalten werden darf, unter der Bedingung nachfolgender Entschädigung. Ein solches Verweilen hat Aehnlichkeit mit einem Wirbel, der unvermerkt entsteht, bald darauf verschwindet, und mit brausenden Wellenschlägen die Flut durchschneidet. Die Metapher ist dagegen in jeder

Dichtungsart einheimisch; sie umspielt vorzugsweise den Zauberstab der freien Fantasie, wie das Schlangenpaar den Caduceus des Götterboten. Eine Metapher, worin statt eines nicht persönlichen Dinges ein persönliches gesetzt wird, ist eine Personification; der Begriff der Personification muß wohl etwas schärfer bestimmt werden, als es gewöhnlich geschieht, soll er nicht mit der Metapher in zu nahe Verwandtschaft gerathen. Er ist zuvörderst ausschließend im Subjecte eines Satzes zu suchen; das Prädicat nimmt zwar gehörigermaßen Theil daran, aber für sich allein kann dasselbe keine Personification bilden. Wenn Schiller's Maria Stuart ausruft: Eilende Wolken, Segler der Lüfte, grüßet mir freundlich mein Jugendland; so darf dieser Tropus freilich eine Personification heißen, denn die Segler der Lüfte erscheinen in Gestalt persönlicher Wesen, und nehmen den vorausgegangenen Subjectbegriff, die eilenden Wolken, völlig in sich auf. Wollte man jede bildliche Bezeichnung, die für sich allein in dem Prädicate eines metaphorischen Satzes vorkommt, schon deßhalb zur Personification rechnen, weil jene mittelbar auf diese zurückweist, so würde das eigenthümliche Feld der Metapher sich zu sehr verengen. Dann könnte allenfalls auch die bekannte Redensart: die Erde lechzt nach Regen, für eine Personification gelten. Sodann ist wohl noch zwischen Beseelung und Personification des Unbeseelten ein Unterschied zu machen (vergl. den Art.: Personification). Die nächsten Erfordernisse der Metapher betreffen die Richtigkeit der Vergleichungspuncte, Haltung, wechselseitige Angemessenheit der Gegenstände, Neuheit. Die Metapher soll ihrer Bestimmung zufolge die Klarheit und Lebendigkeit des Ausdrucks durch Zusammenstellung des Aehnlichen befördern; daher muß sie im Allgemeinen dem Nichtanschaulichen das Licht des Anschaulichen abzugewinnen suchen, das weniger Anschauliche mit dem Anschaulichern vergleichen, und sich zum Gegentheile nur in solchen Fällen verstehen, wo der Umfang, die Fülle, die Tiefe der unbildlichen Vorstellung den Verlust des Anschaulichen zweckmäßig überwiegt. Die Aehnlichkeit der verglichenen Gegenstände soll ferner nicht zu weit hergeholt seyn, vielmehr einem gesunden Blicke mit Leichtigkeit entgegenkommen. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß der Genuß geistreicher Darstellungen von Seiten des Publicums die dazu nöthige Empfänglichkeit und Bildung voraussetzt. Was gar zu nahe liegt, ist oft nicht werth aufgehoben zu werden. Die Aehnlichkeit soll außerdem nicht falsch oder bloß scheinbar seyn, wogegen indessen nach Umständen eine gewisse Nachsicht eintreten kann, je nachdem der Ton, die Absicht, die Wirkung des Vortrags dazu auffordert. Wer z. B. eine scheinbare Aehnlichkeit hintennach wieder ergötzlich wegspottet, oder sie durch Nebenzüge von Wahrheit geschickt zu decken weiß, darf wohl von Zeit zu Zeit eine witzige Lüge wagen.

zufällige und unbedeutende Merkmale der Aehnlichkeit sind ebenfalls auszuschließen, wofern sie nicht von mehren Seiten so überraschend zusammentreffen, daß ihr ungefähres Gesellschaftspiel wie ein Maskenzug wirkt. Endlich darf die Aehnlichkeit nicht auf Kosten der Hauptvorstellung zu weit getrieben werden. Die Metapher soll Haltung haben, das heißt, sie soll von Anfang bis zu Ende vollkommen zusammenhängen, und mit sich selbst übereinstimmen. Daraus erklären sich die Ausdrücke: in der Metapher bleiben; so wie das Gegentheil: aus der Metapher fallen; ein Fehler, der da, wo das reine Geschmacksurtheil ihn verwerfen muß, den Namen der Katachrese, Mißbrauch, führt (vergl. den Art.: Katachrese). Die Metapher kann alle Gesetze der Aehnlichkeit erfüllen, und sie ist dennoch als fehlerhaft zu betrachten, wenn die Gegenstände der Vergleichung in Absicht auf Größe, Werth, Bestimmung, Wirkungsweise sich nicht schicklich entsprechen. So lassen sich die Berge unter dem bloßen Gesichtspuncte der Aehnlichkeit gar wohl die Warzen der Erde nennen, freilich aber nur im burlesken Sinne, da die natürliche Verschiedenheit der Gegenstände das Verhältniß ihrer Aehnlichkeit für unsere Empfindung wieder aufhebt. Im Komischen läßt sich übrigens die Unangemessenheit der Gegenstände häufig mit Vortheil benutzen, unter der Bedingung, daß der Gebrauch nicht in Manier ausartet. Wie das Laub des Waldes im Herbste gelb wird, abfällt und zuletzt mit dem Erdreiche sich bis zur Unkenntlichkeit mischt, so verwelken im Laufe der Zeit auch ganze Haufen von Metaphern, und sinken allmählich unbemerkt zum gewöhnlichen Verbrauche herab. Einsehen, begreifen, vernehmen, verstehen, so prosaisch-abstrakt diese Zeitwörter jetzt klingen, sind z. B. untergegangene Metaphern. Aber eben das tägliche Aussterben dieser Sprechblumen muß uns, wie Jean Paul sagt, Spielraum zur Nachsaat anweisen. Daher gewinnt jede Metapher durch den Werth der Neuheit, und wird eine bekannte auch nur anders gewendet und gegliedert, so ist auch diese theilweise Abänderung als verdienstlich anzusehen. Auf die Frage über das Maß läßt sich, wie der angeführte Verfasser mit Recht bemerkt, nichts im Allgemeinen bestimmen. Oft tadelt man den Ueberfluß derselben, wenn uns bloß ihre Alltäglichkeit quält und abmattet. Wie oft wurden schon Wunden auf dem Papier geschlagen und wieder aufgerissen, mußten sich öffnen, sich schließen, verbluten, und was das widrigste ist, verharrschen, nach der ästhetischen Wundentheologie. Durch die Menge alter Bilder, dem Werthe derselben nachhelfen wollen, verräth die höchste Kälte. Nur wo die Bildlichkeit bloßer Anputz ist, sei sie sparsam; aber wenn der Schmuck Angesicht wird, die Rosen Wangen, die Juwelen Augen; dann ist es einem Gesicht erlaubt, so schön zu seyn als es kann. Endlich muß die Metapher mit den Gemüths-

zuständen, aus welchen sie entspringt, in einem natürlichen Zusammenhange stehen. Zwar lassen sich darüber einige allgemeine Winke geben, wo es aber auf eine feinere Beurtheilung ankommt, sind sie unzulänglich. So fordern allerdings aufregende Gemüthsstimmungen einen poetischen Ausdruck, gewähren mithin auch dem metaphorischen Schmuck mehr Raum, als die niederschlagenden Gemüthsbewegungen; allein zwischen diesen beiden Gränzlinien schwebt noch eine unbestimmte Menge von Uebergängen, Mischungen, Nebenbeziehungen hinüber und herüber, und gerade sie sind es, die in einzelnen Fällen die sichere Entscheidung am meisten erschweren. Dergleichen Fragen greifen oft sehr tief in das Gebiet der poetischen Menschenkunde ein, besonders bei lyrischen und dramatischen Momenten. Auch der Stil der jedesmaligen Composition ist wohl zu beachten; s. Stil (F. W.).

Metaphrase (griech., von μεταφρασειν, übersprechen), so viel als Uebersetzung oder auch Ueberschreibung, z. B. aus einem Volksidiom in die Schriftsprache, oder aus der gebundenen in die ungebundene Rede, nähert sich der Paraphrase; Umschreibung ist von derselben wohl zu unterscheiden; vergl. Paraphrase und Uebersetzung.

Metaphysik des Schönen (Aesth.), eine philosophische Lehre zur Aufstellung der Gesetze in der Sphäre des Schönen; reine Aesthetik (s. d.).

Meteorologische Harmonika oder Riesenharfe; Abbate Gattoni ließ in Mailand von einem Thurme zu einem andern 15 eiserne Saiten ausspannen, und stimmte sie nach der diatonischen Tonleiter; der Luftzug und die Veränderung der Atmosphäre erzeugte in diesen Saiten ein angenehm tönendes Säuseln, und es ließ sich daraus auch jede Veränderung der Witterung bestimmen; darum erhielt diese Vorrichtung diesen Namen.

Metonymie (gr., Rhet.), Namenverwechslung; Wortfigur, die in dem Verhältniß zweier gleichen Vorstellungen begründet ist. Wenn statt einer Vorstellung eine einzelne, zu ihrem Inhalt gehörende Theilvorstellung, z. B. die Ursache, die Wirkung, das Werkzeug, der Stoff, die Form, der Ort, die Zeit gesetzt wird, so nennt man dieß eine Metonymie; z. B.:

Wenn sich die Wolken des Himmels ergießen,
Beginnen die Bächlein lustig zu fließen, —
Erquickung ergoß sich vom donnernden Himmel
Herab auf das lechzende Menschengewimmel.

Im ersten Beispiele wird der Regen durch die scheinbare Ursache, im andern durch die Wirkung bezeichnet. Zur Metonymie gehört es ferner, wenn ein Gegenstand durch sein Vorhergehendes oder Nachfolgendes dargestellt, wenn Zeichen und bezeichnete Sachen mit einander verwechselt werden; z. B.: Er hat nichts gelernt

(für: er weiß nichts); er wird seinen Erben Prozesse ersparen (für: er bringt alles durch); hole dir Lorbern (für: siege); ich seh' den Sieg auf deiner Stirne glänzen (für: ich sehe Lorbern rc.).

Metope (griech., Bauk.), Zwischentiefe; der zwischen zwei Triglyphen im Fache der dorischen Säulenordnung befindliche viereckige Raum.

Metrik (von μετρον, das Maß), Verslehre; behandelt hiernach folgende Gegenstände: 1) die Anwendung des reinen Rhythmus auf die Sprache, als dessen Stoff, d. i. die Silbenmessung oder Prosodie; 2) die Versfüße; 3) die Verse selbst oder die Versarten; 4) den Gleichklang oder Reim (s. Vers, Verskunst, Rhythmus und Reim).

Metronom, Metronometer, Rhythmometer, Taktmesser, Chronometer, Zeitmesser (Mus.), ein mechanisches Kunstwerk, durch welches jeder Grad der Bewegung des Zeitmaßes auf das Genaueste angezeigt und angegeben werden kann. Mälzel in Wien hat alle frühern Versuche durch seine Erfindung überflügelt. Sein Metronom, eine Gattung Uhrwerk mit einem Pendel, der nach Belieben verkürzt oder verlängert werden kann, und einer Scala, die 28 Grade zählt, genügt um so mehr, selbst die kleinsten Nüancen der Bewegung auszudrücken, als man nach Willkür jede Schwingung des Pendels auf eine Achtel-, eine Viertel-, eine halbe, ja eine ganze Note beziehen kann, wodurch beiläufig 200 verschiedene Grade der Bewegung sich ergeben. Die meisten Componisten haben auch die Erfindung Mälzels angenommen, und dadurch wird künftig dem Vergreifen des Tempo vorgebeugt, und die Ausführung eines Tonstückes im Zeitmaße, das der Componist vorgeschrieben hat, gesichert werden. Daß indessen zwei, von Mälzel selbst verfertigte Metronome, die zu gleicher Zeit in Bewegung gesetzt werden, nach einigen Takten nicht mehr so genau zusammengehen; daß ein ganzes Musikstück, nach dem vom Metronome angegebenen Takte vorgetragen, unleidlich wäre, ist wahr, schadet aber dem wirklichen Nutzen des Metronomes nicht; denn bis auf eine fast infinitesimale Größe wird doch die ursprüngliche Bewegung genau bestimmt. Die Tonsetzer fügen meistens sogleich die Bestimmung des Metronomes der Bezeichnung des Tempo bei. Steht also z. B. Allegro M. M. (abgekürzt für Mälzel'sches Metronom), ♩ = 120, so zeigt dieß an, daß man das eiserne, an dem Pendel festgemachte, bewegliche Gewichtchen auf 120 stellen muß; seine Schwingungen geben dann die richtige Bewegung der Viertelnoten, und wenn auch das Metronom nicht allen Anforderungen entspricht, so wird es nicht allein als Dolmetscher, der Absicht des Tonsetzers seinen Werth behaupten, sondern auch für Solospieler und Tonsetzer noch in verschiedenen Beziehungen von besonders großem Nutzen seyn.

Metrum. In allen dichterischen und künstlerischen Productionen muß ein Metrum vorhanden seyn (s. Eurythmie), ein gewisses Maß. Im engern Sinne nennt man es in der Dichtkunst das Silben- oder Versmaß, in der Musik den Takt, welcher auch Zeitmaß genannt wird (s. d. A.).

Mezzamanika (itgl., Mus.), in älteren Violinstimmen halbe Applicatur.

Mezzanina (ital., Bauk.), so viel wie Entresole (s. d.); auch ein in niedrigen oder Halbgeschossen befindliches Halbfenster.

Mezza Orchestra (ital., Mus.), als Andeutung, daß bei Stellen, welche zart begleitet werden sollen, nur die Hälfte des Orchesters zu spielen, die andere zu pausiren hat, was sich übrigens nur von den Ripienstimmen, wo zwei aus einer Stimme spielen, versteht.

Mezza Voce, mit halber Stimme oder halber Kraft, mit Piano fast gleichbedeutend.

Mezzo Forte (abgekürzt mf.), mäßig stark oder mit mäßiger Kraft.

Mezzo Soprano, halber oder tiefer Sopran.

Mezzo Tinto (ital., Malerei), Mittelfarbe; jene Farbe, welche durch den Uebergang einer Farbe in die andere entstehet, auch in der Kunstsprache gebrochene Farbe oder Tinte überhaupt genannt (s. Farben). Die Anwendung des Mezzotinto erfordert die größte Genauigkeit und Zartheit, wie auch den richtigsten Farbensinn, indem der eigentliche Ton des Gemäldes, die gehörige Vertheilung von Licht und Schatten vorzüglich davon abhängt. Uebergänge von einer schreienden Farbe zur andern sind gänzlich zu vermeiden, oder, wo dieß nicht angeht, nur mit äußerster Vorsicht und in kleinen Partien anzuwenden, indem sonst das Gemälde leicht ins Steife, Manierirte fällt, und jener Einheit und Weichheit entbehrt, die auf das Auge so wohlthätig und angenehm wirken. Nebst allen großen Meistern sind besonders Rembrand, Correggio, Teniers u. A. Muster in der Behandlung des Mezzotinto. In der Kupferstecherkunst ist Mezzotinto gleichbedeutend mit schwarzer Kunst (s. d.).

Mi (Mus.) nennen die Franzosen und Italiener die dritte Stufe der Stammtonleiter C dur.

Mi fa s. Mutation.

Militär-Musik s. Türkische Musik, Marsch u. s. w.

Mimenspiel s. Mimik.

Mime (von μιμεισθαι, nachahmen, besonders durch körperliche Bewegungen, mithin durch Geberden), Geberdenkünstler, im weiteren Sinne Schauspieler; nur in so fern als der Künstler im Stande ist, die Geberden, wie sie sich in der Natur zeigen, bei der Darstellung künstlich nachzuahmen, in so fern kann er auf

den Namen eines Mimen Anspruch machen. Die Alten nannten kleine, bei Gastmahlen inprovisirte dramatische Spiele, Scenen aus dem gemeinen und häuslichen Leben enthaltend, Mimen, und die in solchen Possenspielen wirkenden Künstler hießen ebenfalls Mimen, von den Pantomimen dadurch unterschieden, daß Letztere alles einzig durch Geberden ohne Worte ausdrückten; die Lehrer der Mimik und die Dichter, welche die Mimen bearbeiteten, hießen Mimographen.

Mimesis (griech., Rhet.), Nachahmung, spottende Wiederholung der Worte eines Andern; eine Art von Ironie, z. B. wenn ein zaghafter Mensch prahlend spricht: Ich will jenem Frechen kühn entgegentreten, und ihn zum Widerruf nöthigen! Und Jemand, seine Feigheit kennend, spöttisch entgegnet: So tritt ihm denn kühn entgegen, und nöthige ihn zum Widerruf.

Mimik, ist die schöne Kunst, Ideen und Leidenschaften durch äußerliche Bewegungen vollkommen auszudrücken. Diese äußerlichen Bewegungen bestehen in Mienen und Geberden. Unter Geberden begreift man alle körperlich äußeren Formen, Stellungen und Veränderungen, wodurch wir unsere Empfindungen und inneren Zustände überhaupt kund geben; daher auch die Gesichtszüge die sprechenden Mienen, die bleibenden Gesichtszüge Mienen im engern, eigentlichen Sinne genannt werden. In Mienen und Geberden bildet sich nicht allein die jedesmal vorhandene Gemüthsstimmung und Gemüthsbewegung, oder Leidenschaft, Empfindung und Rührung, sondern auch die ganze innere Beschaffenheit oder Sitteneigenheit des menschlichen Charakters auf ihre eigenthümliche Art ab; z. B. eines Hochmüthigen oder Demüthigen, Neidischen, Geizigen und Groben, oder eines Freigebigen, Höflichen, Bescheidenen und Unbescheidenen, Eigensinnigen, Flatterhaften, Leichtsinnigen oder Gesetzten, Ernsthaften u. dgl. Unterscheidet man aber Geberdung von Handlung, so versteht man darunter vorzüglich die Mienen; unter active Handlungen hingegen die verschiedenen Stellungen, Veränderungen und Bewegungen, nicht allein des Gesichtes, sondern vorzüglich auch aller Theile des ganzen Körpers, besonders der Hände und Arme. Je lebhafter und offener, feiner organisirt und gefühlvoller, einzelne Menschen, wie ganze Nationen und Völker sind, desto ausdrucksvoller wird ihre natürliche, wie conventionelle Geberdensprache seyn. So haben z. B. die südlichen Völker, Italiener, Spanier, Franzosen eine lebhaftere Ausdrucksweise, als die nördlichen. Leistet die Geberdensprache schon im gewöhnlichen Leben Bedeutendes, weil man durch Geberden, z. B. Blicke, Thränen ꝛc. oft beredter ist, als durch Worte, so ist sie unentbehrlich für den Redner, und am unentbehrlichsten für den Schauspieler, dessen ästhetische Aufgabe die vollendete Darstellung der übernommenen Rolle ist, und der

nicht, wie der Redner, in seiner eigenen, sondern in einer fremden Individualität spricht und handelt, daher nicht bloß ausdrucksvoll wie der Redner, sondern den darzustellenden Charakter in allen Schattirungen verfolgend, nachahmend seyn muß. Als Bedingung ist daher unerläßlich: passender Körperwuchs; Gelenkigkeit; Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Glieder; eine ausdrucksvolle Physiognomie und Kunstfertigkeit in der Hervorbringung sprechender Geberden; feines Gefühl in Auffassung des Schönen; treffender Takt für das Schickliche; körperliche und geistige Schmiegsamkeit, sich in fremde Situationen zu versetzen; Deutlichkeit; Reiz (doch diesen bedingt), Natürlichkeit, die innere Thätigkeit der darstellenden Person versinnlichende und alles Schläfrige und Schleppende ausschließende Lebhaftigkeit; Vermeidung von Zwang, Verlegenheit, Aengstlichkeit, Einförmigkeit; kurz Anstand muß die Mimik begleiten, Grazie sie umschweben, Würde sie aussprechen. Die Mimik zerfällt in zwei Haupttheile, in das Bild und in die Handlung. Das Bild muß mit anatomischer Wahrheit und mit psychologischer sowohl im Zustande der Ruhe, als in jenem der Bewegung, gegeben werden. Die Handlung umschließt in der objectiven Form die reine Pantomime und das Ballet; in subjectiver Form die lyrische Handlung, und fortschreitende Gruppirung als eine Geberdensprache. Mimik muß in der höchsten Kunst auch die höchste Natur seyn. Die Zeichen aller Leidenschaften anzugeben, hat schon Leibnitz als nothwendig erklärt, und Lessing schwärmte von der Zusammensetzung eines allgemeinen Zeichenausdruckes, nämlich in der Mimik aus den verschiedenen Ausdrücken einer Leidenschaft einen allgemeinen, aber aus allen zusammengesetzten Ausdruck so zu bilden, daß in demselben jeder Mensch etwas von seinem eigenen mimischen Ausdrucke finden könnte. Wir haben aber trotz Lessings und den Bestrebungen alter und neuer Autoren — unter denen ein Neuester sogar eine feststehende Elementarlehre der Mimik mit mimischen Interpunctionen aufstellt, was auch der Engländer Gilb Augustin in seiner Chironomia mit einer Art Notenschrift versuchte, — hierüber noch nichts Festes und Umfassendes. Das Beste leisteten Engel, Wötzel, Seckendorf, Klingemann und Einsiedel; indessen grau ist alle Theorie, vielleicht findet man im Studium der Antike mehr, als in manchem breiten Lehrbuche. So viel ist gewiß, Ideen, Begriffe, Urtheile, Gedanken und Absichten lassen sich durch Geberden, wie durch Töne nicht so deutlich, wie Gefühle, aber doch einigermaßen figürlich andeuten; denn von Natur, wie schon Cicero bemerkt, hat jede Geistesbewegung ihren besondern Blick und ihre besondere Stellung, folglich ihre angemessene Geberdensprache, durch die sich der Geist vermittelst des Körpers deutlich ausdrückt.

Mimische Darstellungen s. Attitüde.

Mimischer Accent besteht nach Pölitz in der hervorstechenden Beziehung einer Geberde, welche irgend einen inneren Zustand versinnlichen soll (so wie der declamatorische Accent in dem einzelnen Worte die wichtigste Silbe, und in einer Periode das wichtigste Wort hervorhebt und bezeichnet). Der mimische Accent heißt entweder der progressive oder der regressive, je nachdem die mimischen Bewegungen und Zeichen, besonders mit den Händen, sich merklich heben oder merklich sinken; er heißt der intensive, in wie fern er einer Geberde eine verhältnißmäßig längere Dauer gibt, als den übrigen; der contrastirende, wenn plötzlich in Angemessenheit zu der Folge der Handlung, oder zu den von den vorigen völlig abweichenden Ideen und Gefühlen, die den vorigen entgegengesetzten körperlichen Bewegungen eintreten (z. B. rauhe, wenn sanfte und milde vorhergegangen). Bei dem Redner und Schauspieler hängt der mimische Accent von dem declamatorischen ab, da ihre Gesten erst durch die damit verbundenen Worte Leben und Bezeichnung erhalten.

Mimolog, ein durch Leistungen im Gebiete der Mimik besonders bedeutender Darsteller.

Mineralfarben (Malerei), aus dem Mineralreich gewonnene Farben, die zur Glas-, Schmelz- und Porzellanmalerei unentbehrlich sind, aber auch zu andern Malereien gebraucht werden; Smalte, Bergblau, Bleiweiß, Ultramarin, Mennige, Zinnober, Rothstein, Umbra, Oker, Berggrün (s. d. Art.) sind die vorzüglichsten. Nach Verschiedenheit der Farben unterscheidet man Mineralblau, Mineralgelb, Mineralgrün.

Miniaturfarben (Malerei), zarte Farben, die wenig Körper haben und gleichsam durchscheinend sind, wie Gummigutti, Carmin, Ultramarin; wie auch Lack- und Saftfarben aus dem Pflanzenreiche, und die mit Gummi angemachten Mineralfarben.

Miniaturmalerei (von mignon, klein, niedlich, nicht wie Einige wollten von minium, der bekannten rothen Farbe), die Verfertigung von Gemälden kleineren Umfangs in Wasserfarben auf Papier oder Elfenbein, wohl auch auf Glas oder Porzellan. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hat man diesem Worte einen ziemlich engen Begriff beigelegt, und darunter ausschließend kleine Gemälde, vorzüglich Portraits bezeichnet, welche mit Wasser- oder vielmehr Gummifarben verfertigt wurden, die man fast bloß allein mit der Pinselspitze, in unzähligen feinen Puncten, auftrug, wodurch dieselben ein äußerst zartes und feines Ansehen, wie überstäubt, gewannen. In Frankreich entstand diese Kunst, und wurde daselbst auch zur höchsten Vollendung gebracht; die Behandlung wurde durch die Menge unendlich feiner Puncte, die auf das reinlichste neben einander gesetzt werden

mußten, so spitz gegriffen, daß das Gemälde nothwendiger Weise ganz in der Nähe gesehen werden muß, um Effect hervorzubringen, und deßhalb ist diese Art Malerei vorzüglich zu Portraits en médaillon, Dosenstücken ꝛc. anwendbar. In neuerer Zeit hat man es sich bei den Miniaturmalereien, gewiß zum Vortheile der Kunst und mit großer Zeitersparniß, bequemer gemacht; die ängstliche Pünctelei ist selbst bei den kleinsten Gemälden verschwunden, oder mindestens mit den breiteren Pinselstrichen geschickt verwoben, und nur in den zarten Uebergängen der Fleischtinten beibehalten, jedoch dergestalt vertrieben, daß das Ganze wie aus einem Gusse erscheint. Muster in der Miniaturmalerei der älteren und neueren Zeit sind: Mignard, Isabey und mehre Franzosen, Mengs, Füger, Lampi d. A., Jos. Krafft, Daffinger, die Engländer Nixon, Shelley, Josuah Reynolds u. A.

Minore (ital., Mus.), Molltonart. Manche Tonsetzer bedienen sich pleonastisch dieses Ausdrucks, den die wechselnde Vorzeichnung entbehrlich macht, um einen Haupttheil eines Tonstückes oder eine Variation zu bezeichnen, wo die Tonart von Dur in Moll übergeht (vergl. Maggiore).

Mittelstück (Mus.), dasjenige Stück bei, aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten, Blasinstrumenten, in welchen sich die Tonlöcher für die Finger der linken Hand befinden; oft werden auch beide Stücke, an welchen sich Tonlöcher für die Finger befinden, Mittelstücke genannt.

Mitteltinte (Malerei), so viel wie Mittelfarbe (s. Mezzo Tinto und gebrochene Farbe.

Mittelstimmen (Mus.) heißen beim drei-, vier-, fünf- und mehrstimmigen Satze jene, die sich zwischen der höchsten und der Baßstimme befinden und die Harmonie vollständig machen. Die Mittelstimmen sollen, wo möglich, sich frei und natürlich, nicht in ungeregelten Sprüngen bewegen, und für sich eine Art Melodie haben. Nur in seltenen Fällen darf die zweite Mittelstimme, z. B. der Tenor in einem vierstimmigen Chore über der ersten, dem Alte, stehen und in ihr Gebiet eingreifen. Noch fehlerhafter ist es aber, wenn die Oberstimme tiefer gesetzt ist, als die erste Mittelstimme, oder die zweite Mittelstimme unter dem Basse steht. So wie im vierstimmigen Gesange Alt und Tenor, so bilden im Bogenquartette die zweite Violin und die Viola die Mittelstimmen. In einem Quartette für zwei Soprane und zwei Alte sind der zweite Sopran und der erste Alt Mittelstimmen, von deren richtigen aber schwierigen Intonation die Stimmung des Ganzen abhängt. Ueberhaupt bedarf es im Vortrage der Mittelstimmen, besonders im Gesange, fester, tüchtig gebildeter Musiker, denn nebstbei, daß sie darauf sehen müssen, die Oberstimme nicht

zu verdunkeln und zu übertönen, sollen sie zahlreich und kräftig genug seyn, um, wo es Noth thut, besonders in Fugen gehörig einzugreifen; daher auch diese gewöhnlich zu schwach besetzten Mittelstimmen fast in gleichem Verhältnisse mit der Ober- und Baßstimme sein müssen.

Mittelstock (Bauk.), der mittlere Streifen bei den Verzierungen des Architravs.

Mittelzeitig (Metrik) heißen die zwischen Länge und Kürze schwebenden Silben, die durch ⏓, ⏒, oder auch durch ∽ bezeichnet werden; sie erhalten ihre Bestimmung als kurz oder lang durch die umgebenden Silben. Hierüber gilt folgende Hauptregel: Will man eine Mittelzeit kurz gebrauchen, so stelle man sie zwischen Silben, denen sie an Werth nachsteht; will man eine Mittelzeilt lang gebrauchen, so stelle man sie zwischen Silben, welche ihr an Werth nachstehen. Hiernach kann also 1) eine Mittelzeit, zwischen zwei Urlängen gestellt, kurz werden; z. B.:

— ° —
Karl war groß.

2) Eine Mittelzeit, zwischen zwei Urkürzen gestellt, kann nach derselben Regel lang werden; z. B.:

° — °
Es hat geblitzt.

In den meisten Fällen muß die Quantitätsbestimmung mittelzeitiger Silben einem geübten und besonders auf die natürliche Betonung der Worte in der Rede aufmerksamen Gehöre überlassen bleiben. Solche Mittelzeiten, die der griechischen und römischen Prosodie fremd sind, entstehen eben daher, weil die deutsche Silbenmessung mehr eine Ton- als eine wirkliche Zeitmessung ist (vergl. Anceps).

Mixtur (vom Lat.), Gemisch. — (Kupferst.) Eine Mischung von Oel und Talg, oder auch von Wachs, Terpentin, Baumöl und Schmalz, womit die Stellen auf der Kupferplatte bestrichen werden, welche das Scheidewasser nicht angreifen soll. — (Musik.) Eine gemischte Orgelstimme, bei welcher jeder Clavis mehre Pfeifen hat, die nächst seinem Hauptttone zugleich die Quinte, Terze und Octave desselben angeben, und die nur bei dem vollen Spiele zur Ausfüllung gebraucht wird. Diese Stimme, die man sechs- bis zwölffach antrifft, besteht aus kleinem Pfeifenwerke, welches gemeiniglich mit der zweiten Octave repetirt.

Model (vom Lat. modulus, Muster, Form; Bauk.), ein nur bei Säulen und Säulenstellungen gewöhnliches Maß, wornach alle Theile und Glieder der verschiedenen Säulenarten gemessen und bestimmt werden. Es ist keine bestimmte, sondern nur eine verhältnißmäßige Größe, die von der untern Stärke des Säu-

lenschaftes hergenommen, und um desto größer oder kleiner wird, je stärker oder schwächer die Säule ist. Der Model oder der halbe untere Durchmesser der Säule wird gewöhnlich in 30 Theile oder Minuten eingetheilt, und nach ihm die Höhe der Säulen und ihres Gebälkes, und die Höhe und Ausladung eines jeden Gliedes bestimmt und proportionirt. Bei Gebäuden, wo mehre Säulenstellungen über einander stehen, muß jede Säulenstellung ihren eigenen Model bekommen, und hier muß die untere Dicke des Stammes der obern Säule so viel betragen, als die obere Dicke des unteren Säulenschaftes. Die Hälfte dieser Dicke ist wiederum der Model zur oberen Säulenstellung.

Modell (bildende Kunst), eine nackte männliche oder weibliche Person, welche dem Künstler zum Gegenstande seines Studiums dient, und die er in verschiedenen Stellungen zeichnet, um daran die Formen und Bewegungen der lebenden Natur nach Verschiedenheit des Alters, der Lage und Handlungen, so wie auch den Wechsel der Muskulatur nach dem Leben genau kennen zu lernen, und diese Studien dann in seinen Werken anzuwenden. Eine solche Zeichnung nach lebenden Modellen, nennt man allgemein Modellact, und in Malerakademien ist gewöhnlich wenigstens für ein männliches Individuum gesorgt, um den Schülern fortwährend Gelegenheit zu geben, sich in dem wichtigsten Zweige der Malerkunst, dem Studium der menschlichen Statur und des Nackten zu üben, wie auch die Hand zu gewöhnen, alles, was das Auge auffaßt, leicht, sicher und wahr wieder darzustellen. Es ist jedoch hier auch am angemessensten, einer gewählten Individualität getreu zu bleiben, und nicht etwa, wie noch neuerlich ein sonst sehr geschickter Kunstrichter räth, einzelne Formen und Züge von mehren schönen Gestalten zu entlehnen, um sie in einem Bilde zu vereinen, und Goethe bemerkt sehr richtig, daß, hätte wirklich Zeuxis die Schönheiten einer ganzen Stadt gesammelt, um eine einzige Schönheit aus deren einzelnen Theilen zu formen, gewiß nur ein schönes Ungeheuer daraus entstanden seyn würde. Der Gliedermann (franz. mannequin) gehört auch zu den Modellen. — (Plastik.) Ein aus einer weichen Masse (Gyps, Thon) bei kleinen Gebilden wohl auch Wachs, vollständig ausgeführtes Werk, nach welchem dasselbe sodann genau aus härterem Stoffe (Sandstein, Marmor, wohl auch Metall) nachgebildet wird. Hier ist das Modell vorzüglich eigene Erfindung und Ausarbeitung des Künstlers, also das eigentliche Kunstwerk selbst, welches nur darum vorerst in weicherem Stoff ausgearbeitet wird, weil der härtere sich nicht so leicht behandeln läßt; auch weil es sehr schwer, ja oft unmöglich ist, Verbesserungen an demselben anzubringen. Die meisten und größten Künstler verfertigen gewöhnlich nur das Modell ganz mit eigenen Händen, die Ausführung in härteren Stoffen

wird geschickten Schülern überlassen; nur die Ueberarbeitung ist wieder Sache des Künstlers, der ihm den Stempel der Vollendung aufdrückt. Ein Modell verfertigen, Figuren von Wachs oder Thon zu Abgüssen machen, nennt man modelliren. Jener mechanische Künstler, welcher nach genauem Maßstabe Formen zum Vorbild verfertigt, heißt Modellirer, auch nach den verschiedenen Zweigen seines mechanischen Faches: Modelltischler rc. Jenen Künstler, welcher zu Abdrücken oder Abgüssen Formen in Holz, Stein rc. schneidet, nennt man Modellschneider (s. Malerei, Bildhauerkunst, Bildformerkunst). — (Bauk.) Ein nach dem verjüngten Maßstabe von Holz, Pappe u. dgl. verfertigtes, einem größern Gebäude vollkommen ähnliches kleines Gebäude, wodurch man die einzelnen Theile desselben genauer kennen lernt, als durch den Riß.

Moderato (ital., Musik), mäßig; Zeitmaßbezeichnung, welche allein stehend eine zwischen Andante und Allegro schwebende Bewegung andeutet; als Beiwort gebraucht aber, z. B. allegretto moderato (abgekürzt mod^to) oder allegro moderato anzeigt, daß die durch Allegretto und Allegro bezeichnete Bewegung gemäßigt seyn muß. Man findet auch allegro ma molto moderato, schnell, doch sehr gemäßigt.

Modern (Aesth.), der Mode gemäß, das Neuere, überhaupt im Gegensatze des Antiken (aber nicht mit romantisch zu verwechseln). Man pflegt das Moderne in der neueren Kunst und Literatur von der Reformation zu datiren; unsere moderne, schriftstellerische Jugend hält aber Alles für veraltet, und stellt das Moderne dem Idealistischen gegenüber. Die moderne Schreibart soll, wie der Verfasser der modernen Charakteristiken behauptet, darin bestehen, daß sie das Fremde verschmähend, deren classischer Klang einst Poesie bringen sollte (z. B. die griechische Mythologie), nur das Wirklichdaseiende bringt. Wie lange wird es dauern, und eine neue Schule wird den Realismus der Gesinnung und Schreibart dieser Modernen verschlingen, um neues Moderne zu gebären, das wieder bald verschwindet. Nur das Classische ist auch dauernd.

Modulation (vom Lat., Mus.), die Art und Weise, wie man die Tonart festsetzt und behandelt; doch wendet man jetzt gewöhnlich dieses Wort an, um die regelmäßige und dem Ohre wohlthuende Führung der Melodie und Harmonie durch verschiedene Tonarten zu bezeichnen. Betrachtet man die Modulation in diesem zweifachen Sinne und bloß in Rücksicht auf die Melodie, so wird sie, so lange man in keine andere Tonart answeicht, darin bestehen, daß man alle Stufen der Tonleiter mit einem angenehmen Gesange durchläuft, indem man öfter, jedoch ohne einförmig zu werden, die drei Haupttöne der Tonart, nämlich die Tonika, die Dominante und Unterdominante wiederbringt. Geht man in andere Tonarten über, so wird ein in der Melodie angebrachtes

Versetzungszeichen genügen, um die Ausweichung zu begründen. Ist z. B. die Haupttonart E dur, so genügt es, ein fis einzuweben, um den Uebergang in die Dominante g, oder ein b, um die Ausweichung in die Tonart der Unterdominante f anzukünden. In harmonischer Hinsicht bietet die Modulation größere Schwierigkeiten dar, die vornehmlich daher kommen, daß zwei vollkommene Accorde auf zwei neben einander liegende Stufen des Basses gelegt, z. B. der E-dur- und der D-dur-Accord, dem Ohre wehe thun, woraus die sogenannte Octaven- und Quintenregel hervorgegangen ist. Die Modulation ist demnach um so wohlthätiger, je mehr und je wichtigere Stufen der Accord in der Grundtonart mit jenem der Tonart, in welche man ausweichen will, gemeinschaftlich hat. So ist die Ausweichung von E dur nach G dur, von E dur nach F dur angenehmer und natürlicher, als die von E dur nach E moll, weil Grundton und Quinte wesentlicher sind, als die Terze, und so ist hinwieder die Ausweichung von C dur nach E moll wohlthuender, als nach E dur, weil im ersten Falle zwei Stufen, im letzten Falle nur eine gemeinschaftlich sind. Die älteren Tonsetzer ließen nur Modulationen in verwandte Tonarten als regelmäßig gelten, z. B. von E dur nach G dur, nach F dur, nach A moll, nach E moll oder dur, nach D moll in der Gegenbewegung u. s. w. Die Neueren sind hierin weniger gewissenhaft, bieten aber hie und da Härten. Modulationen in andern Tonarten sind der Tonführung und Harmonie das, was das Gewürz den Speisen; selten und mit Umsicht angewendet, erhöhen sie den Wohlgeschmack und reizen den Gaumen; zu oft gebraucht, stumpfen sie die Geschmacksnerven ab und bleiben wirkungslos.

Moduliren heißt eigentlich die Regeln der Modulation practisch anwenden; daher sagt man, dieser oder jener Tonsetzer modulirt gut, das heißt, er versteht und befolgt die Regeln der Modulation. Dieses Wort wird jedoch auch oft als den Uebergang in eine andere Tonart bezeichnend gebraucht, und man sagt z. B. hier hat der Tonsetzer nach B dur modulirt.

Modus (lat., Mus.), die Grundtonart, in welcher die Schlußcadenz enden muß, wenn sie den Zuhörer ganz befriedigen soll; man nennt indessen auch Modus jede Tonart, welche durch den Grundton, die Quinte und die Terz gehörig bestimmt ist, nur heißt der erste modus principalis, Haupttonart, die andern heißen dagegen modi relativi, Nebentonarten. Diese drei wesentlichen Intervalle, Grundton, Quinte und Terze sind in Durtonarten durch die mit dem Grundtone zugleich erklingenden Töne auf natürliche Weise gegeben, nicht so in Molltonarten. Nach d'Alembert ist die Entstehung dieser letztern dadurch zu erklären, daß man einen zweiten Grundton gesucht hat, der, angeschlagen, ebenfalls die Dominante des ursprünglichen mit erklingen machte.

Von E dur ausgehend, hört man z. B. mit dem c zugleich die Intervalle G und E, von Es ausgehend klingen g und b mit; da nun beiden Tonarten das g gemeinschaftlich ist, so stehen sie in Verwandtschaft mit einander, und der Mollaccord ces g ist also dadurch erklärt. Aus der Stellung, welche die beiden halben Töne in der sowohl Dur- als Molltonleiter annehmen, lassen sich nun die übrigen Intervalle ableiten und bestimmen, und so ist der Modus oder die Tonart ganz festgestellt. In den Molltonarten weichen freilich die Tonlehrer etwas von einander ab, indem einige darauf beharren, sowohl im Hinauf- als im Herabgehen die Sexte als klein, die Septime aber als groß anzunehmen, z. B. c, d, es, f, g, as, h, c, und zwar bloß aus dem Grunde, um nicht aus der Tonart zu treten, und sowohl hinauf als herab eine gleichmäßige Tonleiter zu haben. Jedoch entschuldigen weder Zweckmäßigkeit noch Symmetrie die den Ohren durch das übermäßige Intervall angethane Beleidigung, und daher ist der alte Gebrauch weit vorzuziehen. Jede Durtonart hat eine ihr entsprechende Molltonart, welche dieselbe Vorzeichnung und ihren Grundton um eine kleine Terze abwärts vom Grundtone der Durtonart hat und eben so umgekehrt, z. B. C dur und A moll. Jede Durtonart hat auch eine gleichnamige Molltonart, welche drei Be mehr oder drei Kreuze weniger zur Vorzeichnung hat, so z. B. C dur und C moll; E dur und E moll. Ueber den Modus der Alten, bei denen er von großem Gewichte war, s. Griechische Tonarten. In den Musikstudien der Tonsetzer aus dem Mittelalter nannte man Modus eine gewisse Art, die relative Geltung der Noten durch ein gemeinschaftliches Zeichen festzustellen. Der Modus war damals mit Takt fast gleichbedeutend, und wurde gleich nach dem Schlüssel durch Zirkel und Halbzirkel, mit oder ohne Puncte, mit den verschiedenartig gestellten Zahlen 2 und 3, später durch senkrechte Linien von verschiedener Zahl und Größe bezeichnet. Das Wort Modus wird übrigens noch in folgenden Zusammensetzungen gebraucht:

Modus aeolius, authenticus, dorius u. s. w. (s. Griechische und Kirchentonarten).

Modus major, harte Tonart.

Modus major imperfectus
Modus major perfectus
Modus minor imperfectus
Modus minor perfectus } s. Modus.

Modus pythicus, ein aus fünf Theilen bestehender Gesang, der bei den pythischen Spielen unter Begleitung eines Instrumentes vorgetragen wurde.

Mönch (Bauk.), die senkrechte Spindel einer Wendeltreppe; die Spindel auf dem Gipfel eines Thurmes, welche den Knopf trägt.

Moll (vom Lat. mollis, weich, Mus.), nennt man alle Tonleitern, Accorde und Modulationen, in welchen die kleine Terze des Grundtones aufwärts angewendet wird, daher Molltonarten, welche durch die kleine Terze des Grundtones aufwärts steigen. Den Molltonarten sind die Durtonatten, in welchen die große Terze des Grundtones aufwärts vorkommt, entgegengesetzt. Das Wort minore (klein) hat dieselbe Bedeutung wie moll (vergl. den Art.: Modus).

Molossus (vom Griech., Metrik), ein aus drei Längen bestehender Vers, z. B.:

— — — — — —
Weltmeers Wuth, Schauspielhaus;

er ist kraftvoll und erhaben, aber öfter wiederholt und übel geordnet, auch schwerfällig und schleppend.

Molto (ital., Mus.), sehr oder viel; wird bei Zeitmaß- und Vortragsbezeichnungen in intensiver Bedeutung angewendet, z. B. Allegro molto oder di molto, sehr geschwind, largo molto, sehr langsam, molto forte, sehr stark, con molta espressione, mit vielem Ausdrucke. Seltener kommt der Superlativ moltissimo vor, z. B. Allegro con moltissimo moto, Allegro mit sehr vieler Bewegung.

Monochord (vom Griech. μονος, ein, und χορδη, Saite, folglich Einsaiter oder Klangmesser; Mus.), ein Instrument, welches dazu dient, die Tonverhältnisse zu bestimmen. Es besteht gewöhnlich aus einem, 3 bis 4 Fuß langen und 3 bis 6 Zoll breiten Kästchen mit einigen Wirbeln, und ist am Ende mit zwei niedrigen Stegen versehen, um einige Drahtsaiten darauf ziehen zu können. Zwischen diesen beiden Stegen sind die Tonverhältnisse genau abgetheilt und verzeichnet, damit sie mittelst eines unter die Saiten zu schiebenden, beweglichen blechernen Steges hörbar gemacht werden können. Die Länge der Saite, welche dazu erfordert wird, diesen oder jenen Ton anzugeben, bestimmt das Tonverhältniß. Noch richtiger geben es indessen die Schwingungen der Saiten in einer gegebenen Zeit an. Vergl. die Art.: Klang und Verhältniß der Intervallen.

Monochrom (von μονος, ein, und χρομα, Farbe; Malerei), ein Kunstausdruck für Gemälde, die mit einer einzigen Farbe, z. B. Grau in Grau (s. d.) ausgeführt sind. Levesque sagt über diese Art von Malerei: Weil die einfache Malerei auf die Reize der Farben Verzicht leistet, so muß sie diesen Mangel durch alle andern Schönheiten der Kunst wieder ersetzen, besonders aber durch jene der Form und des Ausdruckes. Sie übernimmt die Verpflichtung, zu unserer Seele zu sprechen, unserem Verstande genug zu thun, indem sie die Bestechung des Auges durch Farbenzauber aufgibt. Uebrigens ist es nicht wohl dienlich, große, aus-

geführte Gemälde monochrom zu behandeln, indem sie bei der sorgfältigsten Ausführung im Großen eine in der Natur der Sache liegende Eintönigkeit nicht vermeiden können. Große Meisterstücke dieser Art von dem berühmten Mantegna besitzt die kaiserliche Gemäldegallerie in Wien. Die oft herrlichen Gemälde auf antiken Vasen (z. B. den hetrurischen), entweder roth auf schwarzem Grunde oder umgekehrt, gehören ebenfalls zu dieser Gattung; s. Camaieu.

Monodrama (Poetik), eine scenische Darstellung, in welcher nur eine Person handelnd und sprechend auftritt, und die gewöhnlich von einer passenden Musik begleitet wird; vergl. Melodram.

Monogramm (vom Griech., Handzeichen, Namenszug; Graphik), jenes Zeichen, welches der Künstler zur Beglaubigung seiner Arbeit in irgend einem Theile eines Gemäldes oder Kupferstiches anbringt. Gewöhnlich sind es die Anfangsbuchstaben des Vor- und Zunamens des Künstlers in einander verflochten, oder auf verschiedene Weise zusammengestellt, wie z. B. bei Albrecht Dürer stets ; oft wurden die Namen auch ganz ausgeschrieben, wie z. B. bei Hans Holbein, Adr. Brouwer u. A.; oft bediente man sich auch bildlicher, gewöhnlich analoger Zeichen; so hat z. B. Hanns Scheuffelein eine kleine Schaufel ꝛc. In älterer Zeit waren bei Kupferstichen die Monogramme in einem Winkel oder im unteren Ende des Bildes angebracht; in neuerer Zeit befindet sich dasselbe außer dem untern Rande rechts auf dem weißen Papier, und besteht aus dem ausgeschriebenen Namen des Künstlers, dann vor oder nach: sculpsit; links ist der Name des Malers oder Zeichners angebracht. Uebrigens wurden, besonders in früheren Zeiten, die Monogramme öfters trügerisch nachgeahmt, und gaben zu häufigen Verfälschungen Anlaß; so hat man z. B. ganze Suiten Copien von Dürer's Kupferstichen und Holzschnitten mit dessem Monogramm, wovon die besseren, von den ausgezeichneten Künstlern Marc-Anton Raimondi, Johann und Hier. Wierix gestochen, oft nur geübte Kenneraugen von den Originalen unterscheiden können. Eben so bei Gemälden; daher die außerordentliche Menge von Raphaels, Correggio's ꝛc. Glücklicher Weise sind die meisten dieser Pseudonymen nach England verschleppt, wo sich deren Besitzer auf den einzelnen Landhäusern an den eingebildeten Kunstschätzen laben, ohne der Kunstwelt durch deren Entführung und Cernirung besonders großen Nachtheil zugefügt zu haben. Indessen finden sich auch auf dem Continente und in den vorzüglichsten Gallerien derlei imaginäre Präziosa; jeder wahre Künstler und Kunstkenner hat es längst aufgegeben, ein Kunstwerk nach dem Monogramm zu beurtheilen; große Meister haben der individuellen Eigenschaften zu viele, die das Urtheil bei weitem

richtiger leiten, als ein leicht nachzuahmendes Monogramm. Indessen ist das Studium der alten Monogramme für die Erläuterung und Kritik der Denkmäler und Kunstwerke des Mittelalters von der größten Wichtigkeit. Noch ist zu merken, daß vor Alters auch Umrisse und einfache Zeichnungen Monogramme genannt wurden.

Monographie (von μονος, einzig, und γραφειν, schreiben, Alleinschreibung) ist die einem einzelnen Gegenstande eigens gewidmete Schrift, gewöhnlich aus der Naturgeschichte, wo daher das Beschriebene als ein für sich bestehendes Ganze mit großer Wichtigkeit und Ausführlichkeit behandelt wird. Wenn Krug meint, die einzelnen Artikel in philosophischen Wörterbüchern seien auch lauter kurze Monographien, so stimmt dieß mit dem wesentlichen Charakter der Monographien, der Ausführlichkeit, nicht überein; dagegen sind Biographien als Monographien zu betrachten, indem sie bloß die Lebensbeschreibung eines Menschen enthalten.

Monokolon (Metrik) s. Kolon.

Monolog (von μονος, allein, und λογος, die Rede, Alleingespräch). In besonders wichtiger Lage äußert man oft unwillkürlich seine Gedanken und Empfindungen laut, vorzüglich Menschen von lebhafterem Charakter; dieß mit sich allein laut reden, ein Selbstgespräch führen, heißt Monolog, und dient dem dramatischen Dichter, die Charaktere zu enthüllen, das innere Räderwerk zu zeigen — denn gegen sich selbst ist man doch gewöhnlich wahr — und uns überhaupt mit Motiven, Stimmungen und Absichten vertraut zu machen. Nur sei der dramatische Dichter im Gebrauche der Monologe sparsam, und rechtfertige den lauten Ausbruch der Rede durch die Situation selbst, welche die sprechende Person entweder in leidenschaftlicher Aufregung oder in tiefer Reflexion zu bringen, und dadurch die laute Ergießung des überströmenden, vom Herzen auf die Lippe tretenden Gedankens zu rechtfertigen, besonders geeignet seyn muß. Die Betrachtung pflegt dann oft in Empfindung überzugehen, und das Dramatische einen lyrischen Charakter anzunehmen; z. B. in den berühmten Monologen der Schiller'schen Johanna oder Mortimer's in Maria Stuart u. A. Der Monolog sei kurz, um nicht zu langweilen, was die Regel aller Regeln ist.

Monometer (Metrik), ein eintaktiger Vers oder auch ein aus einem gleichen Metrum bestehendes Gedicht, z. B. aus lauter Trochäen.

Monopodie (Metrik) s. Dipodie.

Monoton (vom Griech., eintönig, Aesth.) s. Einförmigkeit. In der Declamirkunst heißt monoton der Mangel der Stimmenveränderung nach der verschiedenen Wortbedeutung. So verschieden die Empfindungen, so verschieden müssen auch die Zeichen aus-

gesprochen werden, welche die Gedanken vertreten. — (Malerei.) Ein Gemälde heißt monoton, wenn zu wenig Farbenwechsel darinnen ist; dann scheint es von einem gewissen Trübsinn überschattet, der das Auge mehr einschläfert, als zur Beschauung erweckt. — (Mus.) Monoton wird ein Musikstück, wenn dieselben Töne oft wiederholt werden, oder häufige Schlußfälle auf eine und dieselbe Note kommen, wenn der Tonsetzer zu lange in einer Tonart verweilt oder gleiche Instrumente zu häufig anwendet. Ein Beispiel von Monotonie gab Spohr in seiner Oper: Zemire und Azor.

Monotriglyph (gr., Bauk.), eine Verzierung der dorischen Säulenordnung, da zwischen zwei Säulen zur Seite nur ein Triglyph steht, obgleich zwischen den beiden mittlern Säulen drei Triglyphe stehen.

Mora (lat., Verweilung; Metrik) hießen die Alten die Taktzeit, oder das Zeitgewicht, welches bei dem Gesange auf die Silben gelegt wurde. Eine lange Silbe scheint unabänderlich zwei kurze oder zwei Morae, eine kurze nur eine Mora (Zeittheilchen) gegolten zu haben; daher das Maß der kurzen Silben eine Grundeinheit des Silbenmaßes ist.

Moralitäten (Theater), alte französische Schauspiele moralischen Inhalts; eine Art allegorisch-mythologischer Farcen.

Morendo (ital., Mus.), sterbend, ganz erlöschend; musikalische Vortragsbezeichnung, welche als der höchste Grad des Pianissimo angewendet wird, und anzeigt, daß die Töne fast bis zum Erlöschen schwach gesungen oder gespielt werden müssen. Einige bedienen sich dafür des Ausdruckes moriente. Beide werden mor. abgekürzt.

Mordent, Mordant (Mus.), ein mehr oder minder unvollendet bleibender Triller ohne Nachschlag; eine Verzierung der Melodie. Wechselt der melodische Hauptton mit der unmittelbar darüber liegenden Tonstufe mehrmals geschwind ab, jedoch so, daß der Accent auf die Hauptnote fällt, so entsteht der lange Mordent, dessen Zeichen ⁓ ist. Wechseln die beiden Töne nur einmal ab, so ist der Mordent kurz oder einfach und weich, durch ./. angedeutet, jetzt aber fast durchaus in Noten ausgeschrieben. Ein langer Mordent nähert sich übrigens so sehr dem Pralltriller, daß der Unterschied fast unmerklich ist, und höchstens darin besteht, daß der Pralltriller schärfer und geschwinder ausgeübt werden muß.

Moresken (Bauk.), eine aus fantastischem Laubwerk durch einander gewundene Verzierung; s. Grotesk.

Mosaik, musivisch (Plastik), die künstliche Zusammensetzung (gewöhnlich durch Verbindung mit Kitt) von Natur- oder mittelst Kunst gefärbten Steinen, Glas- und Marmorstücken, ja selbst von Hölzern, um denselben, in einer gewissen Entfernung, Aehnlichkeit mit einem durch den Pinsel hervorgebrachten Gemälde zu geben. Die Ge-

schichte der Mosaik reicht bis in das früheste Zeitalter, ja sie gränzt bis an das Gebiet des Fabelhaften, daher auch ihr Ursprung so verschieden angegeben wird. Einige leiten ihn gar aus Moses Zeiten ab, und machen diesen zum ersten Erfinder und Namenspathen dieser Kunst; andere von Musa (nach dem Begriffe von Zierlichkeit, Schönheit), wieder andere von einer bei den Griechen den Musen geweihten und auf diese Art verzierten Grotte (*Μουσειον*, Museum). So viel scheint gewiß, daß die byzantinischen Griechen diese Kunst nach Italien brachten; ihr Ursprung liegt jedoch in unentwirrbarem Dunkel. Die häufige Ausgrabung römischer, griechischer, ja selbst egyptischer Monumente (vorzüglich Fußböden) mit Mosaikarbeit zeugt indessen sowohl von dem hohen Alter, als der einstmaligen großen Verbreitung dieses Kunstzweiges. Da jedoch bei der Mosaik sowohl Erfindung als freie Ausführung wegfallen, so ist dieselbe nur in technischer Hinsicht der Kunst verwandt, und wird daher in neuester Zeit nur angewendet, Originalgemälde berühmter Meister zu copiren, welchem Zwecke sie durch den großen Vorzug der fast unverwüstlichen Dauer dieser Art Gemälde vollkommen entspricht. Vorzüglich ist dieses bei Gemälden wünschenswerth, die schon dem Zahne der Zeit, oder ungünstigen örtlichen Verhältnissen zum Opfer zu werden drohen, wie dieß z.B. mit dem herrlichen Frescogemälde Leonardo da Vinci's, das letzte Abendmahl, der Fall war, das uns durch Raffaelli's großes Mosaikbild wenigstens zur wehmüthigen Erinnerung aufbewahrt wird. In neuerer Zeit erhielten sich vorzüglich zwei Arten der Mosaikmalerei: die römische und florentinische; bei ersterer werden die Gemälde aus kleinen Steinen zusammengesetzt, wodurch eine größere Feinheit und Mannigfaltigkeit der Farben möglich wird; letztere bedient sich größerer Steine, ist daher bei weitem mühsamer, und nur für kleinere Gemälde anwendbar. Im Allgemeinen ist das technische Verfahren bei der Mosaik folgendes: Auf einem Grunde von starken, eisenumklammerten Plattsteinen, der noch von einer dickeren Einfassung eingeschlossen ist, wird der dazu geeignete Kitt dick aufgetragen; worauf, so lange dieser noch weich ist, die Stein- oder Glasstücke, der Vorzeichnung gemäß, eingesetzt werden, wobei der Künstler jedoch das Original beständig vor Augen haben muß. Ist dann der Kitt gleich dem Steine hart geworden, so wird die Platte polirt und das Werk ist fertig. Wird mit der Zeit die Oberfläche durch Rauch, Schmutz &c. verdorben, so darf man ein solches Gemälde nur abschleifen lassen, um die Farben wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit zu erhalten. Man hat deßhalb auch in der neuesten Zeit die Erfindung zur Vervielfältigung solcher Gemälde gemacht, indem man die Tafel mit dem Gemälde in 2 — 3 Platten quer durchsägt, und dadurch eben so viele gleiche Gemälde erhält. Die schätzbarsten

Kunstwerke der Mosaik besitzt gegenwärtig die Peterskirche in Rom. Aus der neueren Zeit die Copie des Abendmahls von Leonardo da Vinci im Wiener Belvedere.

Motette (vom Ital., Mus.). Ursprünglich ein fugenartiges Tonstück für den vierstimmigen Chor, zu welchem der lateinische Text aus der Bibel genommen wurde. Jetzt versteht man darunter gewöhnlich ein Musikstück für eine oder mehre Solostimmen, mit oder ohne Chor, dessen Text den Psalmen oder Hymnen entnommen ist, und das mit Instrumentalbegleitung in der katholischen Kirche statt eines Offertoriums gesungen wird. Sebastian und Emanuel Bach, Graun, und die beiden Haydn haben die besten Motetten geliefert.

Motiv (von Motus, Bewegung, Aesth.), Bestimmungsgrund. Man bezeichnet damit die Triebfedern der Handlung, die Grundursache der stufenweise sich ergebenden Wirkungen, die der epische und dramatische Dichter, wenn er anders ein organisches Kunstwerk liefern will, veranschaulichen muß, um das Ganze zu begründen und nicht vage und willkürlich zu erscheinen. — (Mus.) Der Hauptgedanke, das Hauptthema eines Tonstückes, dasjenige, auf welches der regelrechte Componist das ganze Gebäude seiner Schöpfung aufführt und stützt. Es gibt indessen nebst dem Hauptmotive auch Nebenmotive, doch müssen letztere, wie contrastirend sie auch beim ersten Blicke erscheinen, sich doch natürlich in das Hauptmotiv verknüpfen lassen. Wir werden jetzt mit Motivensammlungen aus beliebten Opern, mit Rondos, Potpourris und Fantasien über Rossini'sche, Auber'sche, Bellini'sche und andere Motive nur zu sehr überschwemmt.

Moto (ital., Mus.), Bewegung, con moto, mit Bewegung, con più moto, mit mehr Bewegung, auch zuweilen moto, jedoch irrig, im absoluten Sinne, für bewegter. Moto precedente, in der vorhergehenden Bewegung; s. l'istesso tempo und tempo primo.

Motto (ital.), Denk- und Sinnspruch. Einige Verse, eine Sentenz etc. eines Autors an der Spitze eines Werkes, auch Abschnittes. Solch ein prosaischer oder poetischer Funke pflegt gewöhnlich einem fremden Autor von Gewicht entnommen zu seyn, um als Autorität zu gelten; daher auch sich auf den Inhalt zu beziehen und gleichsam als eine kleine Einleitung den Hauptgedanken in sich zu fassen. Walter Scott u. m. A. haben oft sehr glückliche Mottos aus verschiedenen Schriften, die wunderbar passen, weil sie selbe eigens dazu erfunden haben.

Mühsame Manier ist eigentlich ein Pleonasmus, denn jede Manier ist mühsam, eben weil sie nicht Natur, sondern Manier ist. In der Kupferstecherkunst heißt aber par excellence mühsame Manier eine Manier, wo die Schatten und Halb-

schatten aus kleinen, ohne Ordnung in einander laufenden Strichen und Puncten verfertigt werden.

Mürbigkeit (Malerei); das Weiche und Sanfte bei Gemälden (im Gegensatze des Geleckten), vorzüglich in der Nachahmung des Fleisches. Im Uebermaße angewendet, erhalten alle Gegenstände eine unnatürliche, glatte und glänzende Oberfläche. Daß auch selbst die härtesten Massen unter dem Meißel des Künstlers Mürbigkeit erhalten, beweisen Canova's und Thorwaldsen's Meisterwerke.

Multiplication der Verhältnisse s. Verbindung der Verhältnisse.

Mundstück (Mus.); der weitere oder engere trichterförmige Theil, besonders bei den Blechinstrumenten, als Horn, Trompete, Posaune, Serpent, Ophycleide u. A., der auf das Instrument gesteckt und an die Lippen gesetzt wird. Der Bau des Mundstückes trägt viel zur Schönheit des Tones bei. Ein zu enges Mundstück gestattet zwar die hohen Töne leichter zu nehmen, aber die Qualität des Tones wird schlechter. Ein zu breites taugt nur für die tiefen Töne, darum ist ein Mundstück mittlerer Größe weit vorzuziehen, denn Prim und Secund können sich dessen bedienen, und der Ton der Altposaune z. B. gewinnt dadurch an Körper und Kraft. Bei der Oboe und dem Fagotte, so auch beim englischen Horne, nennt man das Mundstück das Rohr, bei den Clarinetten und dem Bassethorne den Schnabel.

Muschelfarben (Malerei), die in von Muscheln getrennten Schalen aufbewahrten Saftfarben.

Muschelwerk (Bauk.), Wändeverzierung durch Muscheln; gewöhnlich in Grotten, auch als Nachahmung durch Bildhauer und Maler.

Musette (franz., Mus. u. Tanzk.), eine Art Sackpfeife oder Dudelsack, besonders aber diejenige Art derselben, die mit einem Blasebalg versehen ist; s. Sackpfeife. Da dieses Instrument in der Tiefe den Grundton und die Dominante desselben anzugeben und lang gehalten nachzubrummen pflegt, so hat man die gigueähnlichen Stücke, die zuweilen in Opern bei ländlichen Scenen vorkommen, und wo der Baß auf obige Art bloß den Grundton anschlägt, während die Violoncelle oder Violen die Dominante desselben aushalten, Musette genannt. Endlich gab man auch diesen Namen einem veralteten Tanze, dessen lebhafte Melodie in $\frac{6}{8}$ Takte gesetzt wurde.

Musica ficta war nach einigen Tonlehrern in der Musik des Mittelalters das, was man jetzt Punctiren einer Singstimme nennt, nämlich sich bei dem Vortrage einer Solostimme anderer Töne, als der in der Stimme vorgeschriebenen, bedienen; vorausgesetzt, daß darunter Melodie, Harmonie und Ausdruck nicht

7*

leiden. Trotz dieser Erklärung bleibt jedoch die wahre Bedeutung dieses Ausdruckes noch zweifelhaft.

Musik (von Muse, weil sie die Musen erfunden haben sollen, was also eigentlich auf alle schönen Künste paßt; Aesth.). In engerer Bedeutung die Kunst, die Töne auf eine dem Gehörsinne angenehme Weise zu verbinden, und dadurch Empfindungen sowohl auszudrücken als zu erwecken. Schon das Medium, der Stoff der Musik, behaupten neuere Aesthetiker (deren Aussprüche und Bemerkungen über diesen Gegenstand um so mehr angeführt zu werden verdienen, als sie meistens mehr als der Musiker von Profession sich auf einen hohen Standpunct zu stellen, und, durch das Technische der Kunst unbeirrt, ihre Wirkungen und Tendenzen heller und unbefangener zu erkennen und zu würdigen vermögen), erregen für ihre ästhetische Würde ein günstiges Vorurtheil. Sie spricht, sagt Wienbarg, durch den Sinn des Gehörs zu uns; ihr Medium, die Luft, ist unsichtbar, wie die Töne, welche sie hervorruft; in diesem Unsichtbaren wirkt sie selber als etwas Unsichtbares, als etwas aus einer fremden Welt, und zwar nicht als Todtes, Unbewegtes, Ruhendes; sondern als etwas Eilendes, Fließendes, über, neben, unter uns Schwebendes. Ihre Melodien sind uns die Sinnbilder unserer geistigen Regsamkeit; unsere stummen Gefühle, Ahnungen, Hoffnungen, unsere Schmerzen und Freuden, alles wird laut in unserer Brust; wir fühlen doppelt stark, allein wir erheben uns über den Schmerz und genießen diesen nur als Ton, der unser Herz entzückt, ohne im Herzen einen Stachel zurück zu lassen. — Die Musik ist in der That die allgemeinste, so wie die reinste der Künste; die allgemeinste, denn die durch Töne ausgedrückten Empfindungen individualisiren sich nicht; die in Tönen gemalte Freude, der durch Töne geschilderte Schmerz bleiben Freude und Schmerz, mag sie das Ohr eines durch Bildung ausgezeichneten, oder eines noch halb wilden Menschen, eines Königs oder eines Bauers vernehmen; nach ihrer Weise werden beide von dem sich in Tönen aussprechenden Gefühle ergriffen, beide zum Mitgefühle angeregt werden. Sie ist die reinste der Künste, denn für sich und unvermischt mit der Poesie vermag die Musik keine unedle Begierde, keine die Menschheit verunehrende Leidenschaft auszudrücken. Sie scheint ein Abglanz aus höhern Sphären, wohin auch immer ihre Töne den Zuhörer zurückführen, als zu dem einzigen Asyle, wo der Seele wohl wird. Ist die Musik, fragt Balzac, für welche, poetische Seelen, für leidende und verwundete Herzen nicht ein Text, den sie nach Maßgabe ihrer bald lebendigeren, bald schwächeren Erinnerungen auslegen? Bedarf es eines dichterischen Gemüthes, um ein Musiker zu seyn; bedarf es nicht auch der Poesie und der Liebe, um die großen Musikwerke zu vernehmen und zu verstehen? Die Religion, die Liebe und die Musik, sind sie nicht

der dreifache Ausdruck eines und desselben Seelenzustandes, des Dranges nach unendlicher Erweiterung und Ausdehnung, von dem jedes edle Herz gequält wird? Diese drei Poesien erheben sich alle zu Gott, der alle irdischen Empfindungen löset. Darum wird auch diese heilige, jedoch menschliche Trias von dem Abglanze der unendlichen Größe Gottes verklärt; Gottes, den wir uns nie anders als von den Gluten der Liebe, den goldenen Harfen der Tonkunst, von Glanz und Harmonie umgeben, vorstellen. Ist er nicht das Prinzip und der Zweck unserer Hervorbringungen? — Die Alten hatten von der Musik einen sehr hohen Begriff, der jedoch von der spiritualistischen neuern Ansicht noch überflügelt wird; sie nannten sie nach Aristides Quintilianus die Kunst des Schönen und Anständigen in Stimmen und Geberden, gleichsam das Gefühl von Ebenmaß, Schicklichkeit und Harmonie, das unser ganzes Wesen durchdringen, und das Leben, wie alle Theile einer regelmäßigen Tonschöpfung, den Gesetzen des Schönen unterordnen soll. Und wirklich scheint die Sprache der Alten schon für sich eine Musik gewesen zu seyn; von einer höchst einfachen Melodie unterstützt, an welcher die religiösen Vorschriften etwas zu ändern verboten, von wenigen und dürftigen Instrumenten begleitet, erhoben sich ihre, der Gottheit geweihten Gesänge, von vielen tausend Stimmen im Einklange oder in der Octave gesungen, und brachten eine unbeschreibliche Wirkung hervor. Später gaben die scenischen Spiele, welche meistens von Tanz begleitet waren, der Musik einen andern Charakter und ausgedehntere Wirksamkeit; dennoch blieb sie höchst einfach, wie einige Kirchengesänge beweisen, welche noch aus dieser Zeit stammen sollen, und die Bemühungen der Päpste Gregor und Ambrosius bezweckten zwar die leichtere Anwendung der Tonzeichen, konnten jedoch keine durchgreifende Umstaltung der Musik der Alten bewirken. Im achten Jahrhundert kam die erste Orgel nach Frankreich, und dieses, damals noch sehr rohe und unvollkommene Instrument wurde bald in allen Kirchen Italiens, Frankreichs und Englands eingeführt. Nun machte die Musik schon schnellere Fortschritte; die bisher allein und unbeschränkt herrschende Melodie wurde mit der Harmonie verbunden, und fand an ihr eine mächtige Stütze; Guido von Arezzo erfand im eilften Jahrhunderte das neue musikalische System, das die italischen und flamändischen Künstler, besonders Franco aus Cöln, die Minstrels und Troubadours vervollkommneten, und ohne die, solcher finstern Zeiten würdige, aus den falsch verstandenen Schriften der Alten hervorgehende, mathematische Richtung, welche die Tonkunst verfolgte, wobei Empfindung und Ausdruck den Künsten des Contrapuncts stets geopfert wurden, hätte sich schon weit früher die Musik selbständiger gebildet, und zu größerer Vollkommenheit emporgeschwungen. Nun kam Pale-

strina; früher schon wurden Opern gegeben, Lulli, Rameau, Händel, Hasse, Gluck bahnten den Weg, den Haydn, Mozart und Beethoven als Sieger durchliefen; die Instrumentalmusik zeigte sich bei vervollkommneten Tonwerkzeugen im vollen Glanze, und endlich stand die Tonkunst als selbständige Kunst, imponirend und mit unermeßlichen Mitteln gerüstet, da. Wenn man nun untersucht, welchen Stufengang die Musik durchläuft, und warum sie so heftig auf den Menschen wirkt, so wird man als ersten Grund dieser Wirkung den Rhythmus und die strenge Eintheilung der Zeit in Takte annehmen müssen. Ein Tambour, der einen Marsch schlägt, vermag schon allein die Lebensthätigkeit des Menschen zu erhöhen, und ihn in Bewegung zu setzen; beim Schalle einer Trommel allein tanzen viele wilde Völkerschaften. Nächst dem Rhythmus oder der symmetrischen Takteintheilung wirkt dann die Melodie auf den Zuhörer; sein Ohr faßt sie, er singt sie nach, sie dient ihm als Erheiterung in frohen, als Trost in trüben Stunden; diesen Gang hat auch die allmähliche Entwicklung der Tonkunst beobachtet. Die Alten kannten nur den Takt und die Melodie. Ein geübteres Gefühl, ja schon wahre Kunstbildung, setzt die Harmonie voraus, und alle Schönheiten eines gehörig rhythmisch, melodisch und harmonisch gebauten Tonwerkes zu würdigen, ist nur wenigen Auserwählten gegeben, kann nur durch Selbstübung oder vieles Zuhören erworben werden; die große Masse der für Musik empfänglichen Menschen wird diesem Genusse ewig fremd bleiben. In so weit könnte man auch annehmen, daß die für Rhythmus und Melodie stumpfen Gemüther, für das Wohlanständige, nach den Gesetzen der Schönheit Geregelte, überhaupt wenig Sinn haben. Aus dieser stufenweisen, in der Natur begründeten, Entwicklung der Wirksamkeit der Tonkunst erhellt aber auch, wie wenig die einst so beliebten Künste des Contrapunctes geeignet sind, auf die Gemüther der Menschen zu wirken, und daß die sogenannte gelehrte Musik nur eine Verirrung des menschlichen Geistes ist. Wie dauern mich die Leute, sagt Karr, welche ein altes, nichtiges, unbedeutendes Tonwerk gelehrte Musik nennen, und darüber fast vor Entzücken vergehen können. Sie weinen, winden sich, schreien laut auf über bloß conventionelle Schönheiten. Musiker, selbst jene, die Talent haben, nehmen daran Vergnügen, Schwierigkeiten zu besiegen; sie spielen ganze Stücke auf einer Saite der Violine, statt ihr Talent darauf zu wenden, ihren vier Saiten mehr Ausdruck zu geben, oder eine fünfte Saite zu erfinden. Sie führen solche Schwierigkeiten aus, daß die Musik, statt durch die Ohren zur Seele zu sprechen, gesehen werden muß und zu den Augen spricht. Man muß sich darüber verwundern, daß der Musiker ohne Balancierstange spielt, man fürchtet ihn fallen zu sehen; als ob die Kunst eher in Erstaunen setzen, als

rühren sollte. In der That vergessen alle diese musikalischen Wundermänner, daß die Musik wesentlich lyrisch ist, und hauptsächlich Empfindungen ausdrücken und erwecken soll. Man sollte denken, sagt Wienbarg, daß die Musik diejenige unter den Künsten wäre, welche am wenigsten Gefahr liefe, ihr eigenthümliches Gebiet zu verkennen; allein die Erfahrung hat gelehrt und lehrt noch täglich, daß der Musiker bald den Maler, bald den Dichter zu überbieten strebt, und dabei die eigenthümliche Würde seiner Kunst außer Augen setzt. Im Gegensatze zu einer Musik, deren Noten weder einer Empfindung, noch einer Idee entsprechen, die, wie meistens die italische, ein reines, gedankenloses, schwelgerisches Tonstück ausdrückten, bildete sich eine Charaktermusik, die aus lauter Andeutungen, physischen und geistigen, bestehen sollte, die Gewitter, Mondscheinlicht, Pferdegalopp nachahmte, und alles Malerische und Dichterische ohne Ausnahme in ihr unnatürlich erweitertes Gebiet aufnahm. Nicht zu läugnen ist es, daß die eigentliche Musik, die selbständig sich in höchster Kraft in den großen Symphonien Mozart's und besonders Beethoven's entwickelte, verklärt zum Himmel stieg und die Zeitgenossen zur Bewunderung hinriß, in der neuesten Zeit einen Rückschritt gemacht zu haben scheint, und von der sonnigen Höhe, die sie erklommen, allmählich herabzusinken droht. Auch dieß erklärt der bereits erwähnte Schriftsteller. Er sagt: die Musik bedarf des Spiritualismus, daher sind ihre größten Meisterwerke aus einer spiritualistischen Ansicht und dem Glauben entstanden. Jetzt, wo der Mensch müde wird, sein Glück nur im Jenseits zu suchen, und die Abtödtung des Fleisches als verdienstlich anzusehen, nimmt auch die Musik einen anderen Charakter an; sie schmeichelt mehr dem Ohr, betäubt es mitunter, aber die Zeit ihrer Blüte ist vorüber. Untersucht man nun, welche Stelle die, nunmehr selbständig gewordene, Musik unter den Künsten einnimmt, und was große Männer, sowohl philosophische als dichterische Genies, von ihr gehalten haben, so dürfen wir nur wieder den Worten des zuerst genannten Schriftstellers folgen. Er schreibt: Kant, in seiner Kritik der Urtheilskraft, sagt: daß sie unter den Künsten den größten Genuß, aber für sich die wenigste Cultur gewähre, indem sie mit bloßen Empfindungen spiele, welche auf unbestimmte Ideen von Affecten führen. Hegel sagt, sie gebe ihm zu wenig zu denken. Luther, der selbst die Flöte und die Laute spielte und auch sang, ruft dagegen aus, daß nach der Theologie keine Kunst sey, so mit der Tonkunst kann verglichen werden. Es ist nur Mangel an Tonsinn, an kindlicher Stimmung, an poetisch webenden Gefühlselementen, was Kant und Hegel zur Herabsetzung der Musik bestimmte. Die Töne, sagt Heinse, greifen die Nerven und alle Theile des Gehöres an,

und verändern dadurch das innere Gefühl außer allen Vorstellungen der Fantasie. Unser Gefühl selbst ist nichts anderes, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven. Die Musik rührt sie so, daß es ein eigenes Spiel, eine ganz besondere Mittheilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt. Sie stellt das innere Gefühl von außen in der Luft dar. Von der Musik muß jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertroffen werden, wie der Körper vom Geiste; denn sie ist Geist, verwandt mit der Natur der in uns wohnenden Kraft, der Seele, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm durch Musik mittheilbar. Vorübergehend ist jeder Augenblick dieser Kunst, denn eben das Kürzer und Länger, das Stärker und Schwächer, das Höher und Tiefer ist ihre Bedeutung, ihr Eindruck. Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesenseyn liegt die Siegeskraft des Tones und der Empfindung. Vergangenheit und Zukunft unserer Empfindungen ist das Eigenthümlichste der Musik. Sie soll die Natur nicht malend oder dichtend darstellen, wie Maler, Bildhauer und Dichter, sondern anregen, nichts als anregen. Daher wirkt die Musik nie bestimmt, wie der Dichter, sondern unbestimmt; daher artet die Bemühung, einzelne Begebenheiten und Erscheinungen der Natur in der Musik nachzuahmen, z. B. das Klappern der Mühlen u. s. w., in lächerliche und unerträgliche Ziererei aus. Die Musik darf nie aus dem reinen Aether herabsinken, und ihren Fuß auf den glatten Boden der Wirklichkeit setzen. Unsere Gefühle begegnen ihr von selbst, wir tauchen uns in ihren reinen, dunkelwogenden Strom, wir trinken ihre Töne, und stillen und reinigen uns in ihren harmonischen Fluten. Man kann die Tonkunst unter den Künsteu die freieste nennen, weil sie am unmittelbarsten sich unserer Seele, unserer Einbildungskraft bemächtigt, und sie mit den musikalischen Formen der Schönheit anfüllt, ohne durch das Verstandesgebiet der Begriffe, und noch weniger durch die Welt der wirklichen Anschauungen hindurchzugehen. In ihr verbindet sich am leichtesten das Individuelle mit dem Idealen, in ihr drückt sich am fühlbarsten das Unendliche durch das Endliche aus. Nur zu Vielen ist die Musik ein angenehmes Geräusch, ein bloßer Zeitvertreib, um müßige Stunden auszufüllen. Sehr Vielen auch erscheint die Instrumentalmusik zu unbestimmt, nur vage Gefühle erregend, und sie ziehen daher die Vocalmusik vor, weil die Worte des Textes dem Gefühle eine bestimmte Richtung und auch dem Verstande Nahrung geben; diesen Leuten geht das wahre, poetisch-musikalische Gefühl ab. Allerdings, fährt Wienbarg fort, sind Poesie und Musik innig verwandte Künste, die in ihrer Vereinigung, z. B. in der Oper, im Liede, die wunderbarsten Wirkungen auf unser Gemüth äußern.

Allein man erkläre sich den Umstand, daß die Sprache und die Musik so selten, ja fast nie, selbständig zusammenwirken, daß bald die Sprache der Musik, bald die Musik der Sprache untergeordnet erscheint; jenes in unsern heutigen Opern, wo der Text nur so mitläuft, dieses in den Schau- und Trauerspielen der Alten, wo Text die Hauptsache, Musik und Tanz nur als Begleiterinnen auftreten. Woher diese Schwierigkeit, beide Künste in ihrer Selbständigkeit mit einander zu verbinden? Die Antwort gab schon Lessing. Die Musik bedient sich natürlicher, die Poesie willkürlicher Zeichen; die Musik der Töne, die Poesie der Buchstaben. Beide Musen wirken allerdings in der Folge der Zeit, allein das Zeitmaß ist verschieden. Ein einziger Laut der Sprache, als willkürliches Zeichen, kann in einem flüchtigen Augenblicke so viel Gedanken und Empfindungen ausdrücken, als die Musik nur in einer langen Reihe von Tönen nach und nach hörbar und fühlbar machen kann. Die hieraus entspringende Regel nahmen sich auch die Dichter der Operntexte zu Nutzen, wenn sie darauf ausgehen, die Gedanken so wortreich als möglich auszuspinnen, und die längsten und geschmeidigsten Worte den energisch kurzen vorzuziehen. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre; aber sie ist ihnen nicht deßwegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gepreßt und gedrängt zu seyn pflegt. Sie sind oft genöthigt, ein Wort, eine Silbe ein halbdutzend Mal zu wiederholen, um den entsprechenden musikalischen Eindruck zu machen. Dennoch scheint die Verbindung der Musik mit der Poesie die älteste und ursprünglichste zu seyn, die Trennung eine spätere. Die Regeln des Versbaues gründen sich alle auf Harmonie (eigentlich auf Melodie), alle musikalischen Abwechslungen, Pausen, sind auch in der Sprache der Poesie denkbar. So waren die ältesten Dichter zugleich auch Sänger, die älteste Poesie zugleich auch Musik, was die Sagen von Orpheus und Amphion beweisen. Ueberhaupt war die Musik der Alten immer mit Poesie verbunden; selbständige Instrumentalmusik war ihnen fremd (außer etwa bei den Tänzen). Die Ursache liegt nahe; ihre Instrumente waren beschränkt. Die Alten sahen nur auf Melodien, ihre Chöre wurden nur nach einander abgesungen und declamirt. Das Ergebniß dieser sehr wahren Bemerkungen ist, daß wahrhaft poetische Texte einfach declamirt, und in der musikalischen Composition, Melodie und Harmonie, dem Texte untergeordnet werden müssen, während der Tonsetzer mit den andern willkürlicher verfahren kann; daß aber die Instrumentalmusik, in ihrer höchsten Potenz, als die oberste Stufe angesehen werden muß, die der Tonsetzer gegenwärtig erreichen kann. Rouget de l'Isle's kriegerischer Gesang hat in unseren Zeiten eine Wirkung ausgeübt, die jene von Tyrtäus Gesängen

überboten hat. In gewöhnlichen Fällen ist die Musik der Alten todt und ohne Bedeutung für uns. Man hat die Musik in speculative und theoretische, in practische, als Tonsetzkunde, und in ausübende oder technische eingetheilt. Zur speculativen Musik rechnet man die Akustik, Canonik, die Grammatik und Rhetorik, die Kunstphilosophie oder Aesthetik. Diese Unterscheidungen haben wenig Werth, führen meistens nur auf Abwege. So viel im Allgemeinen. Ueber die verschiedenen Ab- und Eintheilungen der Musik s. Gesang, Vocal-, Instrumental-, Kirchenmusik u. s. w. Trotz vieler verdienstvollen Werke von Martini, Rousseau, Castil Blaze, Gottfried Weber, Rochlitz, Förkel u. a. m., ist die musikalische Literatur noch nicht sehr reichhaltig; es mag daher rühren, weil diese Kunst erst in neuerer, ja in der neuesten Zeit ihren größten Aufschwung genommen hat. Uebertrifft aber auch die Musik an Stärke und Innigkeit des Ausdrucks alle andern schönen Künste, so nimmt sie doch in manchen andern Rücksichten in der Rangordnung derselben zwar eine bedeutende, doch nicht die erste Stelle ein. Mannigfaltig reizend und rührend sind ihre Zaubertöne, auch allgemein verständlich; aber, schnell vorübergehend und kurz dauernd, lassen sie dem Verstande nichts zum Nachdenken, dem Gemüthe keine bleibende Empfindung zurück.

Musiker nennt man diejenigen, welche die Tonkunst ausüben, und sich dadurch den Lebensunterhalt verdienen. Dieß gibt ihnen auf den Namen eines Künstlers noch keinen Anspruch, dazu wird mehr erfordert. Im verächtlichen Sinne nennt man die Musiker: Musikanten.

Musikfeste. Als Nachahmung der alten olympischen, pythischen und isthmischen Spiele hat man in neuerer und neuester Zeit in England, der Schweiz und im nördlichen Deutschland, unter der Leitung erfahrener Tonsetzer und Kapellmeister, Aufführungen größerer, zum Theile seltener Musikwerke veranstaltet, bei welchen sowohl in Solo- als in Chorstimmen, in obligaten und Ripienorchesterpartien mitzuwirken, alle Tonkünstler und Kunstfreunde mehrer Städte oder eines kleinen Landes eingeladen werden. Die Ausführung größerer Oratorien, Symphonien, Ouverturen u. s. w. nennt man nun ein Musikfest. Der Zweck derselben ist gut, in so fern als Künstler und Musikfreunde vielfache Verbindungen unter sich anknüpfen; Meisterwerke, besonders jene der ältern Tonsetzer, kennen lernen, die ihnen sonst vielleicht ewig fremd geblieben wären, angereizt und zu anhaltendem Fleiße gespornt werden, die Würde der Tonkunst begreifen und schätzen lernen, und aus den Proben sowohl als der Production, aus den dabei gegebenen Winken und Andeutungen, vielfache Belehrung schöpfen können.

Musikfreunde, Gesellschaft der, des österreich. Kaiserstaates, so nennt man einen zu Wien im J. 1812 gestifteten Musikverein, dessen Zweck die Emporbringung der Musik in allen ihren Theilen ist. Sie besteht aus Ehren-, aus unterstützenden und ausübenden Mitgliedern, besitzt eine reichhaltige Sammlung von älteren und neueren Musikwerken, ein eigenes Haus mit einem niedlichen Concertsaale, und gibt jährlich vier Concerte, in welchen Musikstücke von verschiedener Gattung aufgeführt werden. Diesen Concerten, so wie den Concerts spirituels verdankt Wien hauptsächlich, daß sich der Geschmack für die große Symphonie, und das ernste, würdige Oratorium auch in dieser Hauptstadt erhalten, und Modetand nicht das Classische gänzlich verdrängt hat. Das größte Verdienst um die Tonkunst hat sich aber die Gesellschaft dadurch erworben, daß sie 1818 ein Conservatorium gestiftet, und seither ununterbrochen erweitert und verbessert hat. Es ist erfreulich, einen Verein von Männern mit Uneigennützigkeit, trotz widriger Umstände und ohne bedeutende höhere Unterstützung, beharrlich einen gemeinnützigen Zweck verfolgen und eine ehrenvolle Wirksamkeit entfalten zu sehen. Die Kunst hat dadurch gewonnen, und noch schönere Früchte verspricht die Zukunft.

Musikschule. Dieses übrigens leicht verständliche Wort wird bald im ausgedehnteren, bald im engeren Sinne genommen. Im ersten ist es fast mit Conservatorium (s. d. A.) gleichbedeutend. Im zweiten Sinne heißt Musikschule jede, sei es öffentliche oder Privatanstalt, in welcher Kinder in der Musik Unterricht erhalten. In vielen Ländern hat man sehr zweckmäßig die Musikschulen mit dem Primar- oder Elementarunterricht verbunden, und noch zweckmäßiger die Pestalozzi'sche Methode bei diesem Unterrichte angenommen. Diese Lehrart, welche, so wie der wechselseitige Unterricht, zum Selbstdenken auffordert, und die im Schüler schlummernden Geisteskräfte weckt, enthält eine für Lehrer, so wie für Lernende so bequeme Eintheilung der musikalischen Anfangsgründe, ist so faßlich und so gut für den gemeinschaftlichen Unterricht eingerichtet, daß es zu wundern ist, wie sie nicht schon lange überall eingeführt wurde. Es gibt in Deutschland viele Musikschulen, z.B. in Leipzig u. a. O., welche herrliche Früchte getragen, und treffliche Schüler gebildet haben.

Musivisch (Plastik) s. Mosaik.

Mutation (franz., Mus.) nannte man in der Solmisation des Guido von Arezzo die Verwechslung der Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche bei den Singübungen ohne Text in vielen Fällen eintreten mußte, damit die Silben mi, fa, immer im Hexachorde auf die beiden Stufen fielen, die nur um einen halben Ton von einander entfernt sind. Im siebzehnten Jahrhunderte ergänzte man den Guido'schen Hexachord durch den Ton si, wodurch die

Mutation überflüssig wurde. Indessen bedienen sich noch einige Gesanglehrer des Ausdruckes mi, fa, um in der Durtonleiter, ohne Unterschied der Tonart, die Terze und Quarte zu bezeichnen, die nur einen halben Ton von einander entfernt sind. — Mutation der Stimme ist die beim Eintritte in die Mannbarkeit im Stimmorgan vorgehende Veränderung, vorzüglich bei Knaben, die statt der früheren Sopran- oder Altstimme dann eine Tenor- oder Baßstimme erhalten. Die Gesetze, nach welchen diese Veränderung vorgeht, sind noch unbekannt; so viel ist gewiß, daß sie beim männlichen Geschlechte größer ist, als beim weiblichen. Durch das Mutiren wird bei Mädchen die Stimme meistens nur kräftiger und metallreicher; ob aber ihr Umfang größer, ob die Stimme selbst tiefer oder höher wird, läßt sich nicht mit Gewißheit vorhersagen. Selbst in späteren Jahren treten in dieser Hinsicht Veränderungen ein, und oft anscheinend geringfügige Umstände, eine leichte Verkühlung u. dgl. bringen ganz neue Erscheinungen hervor. Manche vor der Epoche der Mannbarkeit kräftige Stimme wird später schwach, und oft ist es umgekehrt. Die älteren Gesanglehrer haben gewöhnlich ihren Schülern das Singen ganz untersagt, so bald sie zu mutiren anfingen, weil der Mißbrauch fast unvermeidlich ist. Allerdings ist es auch besser, daß ein Zögling gar nicht singe, als daß er sich anstrenge. Wenn indessen ein geschickter Lehrer fast Tag für Tag die Stimme seines Schülers oder seiner Schülerin untersucht, und aus den Solfeggien und Uebungen alle Töne verbannt, die dem Zöglinge Anstrengung kosten, was besonders bei Knaben überaus wichtig ist; so wird man nicht allein ihre Stimme erhalten, sondern das Mutiren wird schneller vor sich gehen, und die Veränderung eher vollendet seyn. Auf jeden Fall ist aber solchen Zöglingen das Mitwirken in Chören zu untersagen, weil in letzteren nicht allein allerlei Töne vorkommen, die den Stimmenumfang überschreiten, sondern der Schüler sich auch oft bedeutend anstrengt, und dadurch unfehlbar für alle Zukunft sein Organ zu Grunde richtet.

Myriorama (griech.), ein von dem Zeichner Brés in Paris erfundenes landschaftliches Kaleidoskop, in welchem durch Zusammensetzungen verschiedene Partien gebildet werden.

N.

Nachahmung (Aesth.). Hervorbringung von Etwas, nach Maßgabe eines Musters oder Vorbildes. Aristoteles hat als oberstes Princip der Kunst die Vollkommenheit der Nachahmung aufgestellt. Aristoteles Nachfolger, besonders Quintilian, haben einen neuen Begriff, nämlich Natur — Nachahmung der Natur —

eingeschoben. Batteux ist noch weiter gegangen, und hat die Nachahmung der schönen Natur zum höchsten Grundgesetze aller ästhetischen Künste angenommen, indem er folgender Weise raisonirte: »Nur im uneigentlichen Sinne kann man von dem menschlichen Geiste sagen, er schaffe. In allen seinen Werken erkennt man, wenn nicht an der ganzen Composition, so doch an den Einzelnheiten, das Vorbild der Natur. Dieß geht so weit, daß selbst die Gebilde einer zerrütteten Fantasie noch aus Theilen bestehen, die der Natur angehören. Auch der Künstler bleibt in so fern mitten im Fluge der Begeisterung noch an den Kreis der Natur gebunden, wenn er nicht statt einer ordnungsvollen Welt, ein wüstes Chaos hervorbringen, Unlust statt des Vergnügens erwecken will. Folglich ahmt auch er nach, und so sind denn die Künste sammt und sonders nichts anders, als — Nachahmerinnen. Da jedoch die schönen Künste zugleich freie Künste sind, so dürfen sie den Spuren der Natur nicht knechtisch nachfolgen; sie müssen bloß das Schöne derselben zu ihren Darstellungen wählen. Demnach ist Nachahmung der schönen Natur das Princip der freien Künste.« In neuerer Zeit haben unter uns Bouterweck und J. P. F. Richter denselben Grundsatz als Princip der schönen Künste angenommen; nur mit der Modification, daß jener ästhetische, dieser schöne Nachahmung der Natur fordert; womit auch einige der neuesten Realisten und Sensualisten im Gegensatze des ästhetischen Idealismus übereinstimmen. Daß dieses Princip theils zu eng, theils zu weit, unstatthaft ist; daß die Kunst, die Göttergeborne, nicht zur bloßen Nachahmerin herabgewürdigt werden kann, und dadurch die Bedingung der Idee, der Freiheit und Selbstschöpfung, die jedem Kunstwerke zur Grundlage dient, aufgehoben würde, ist vielfach bewiesen worden. Mit vieler Wärme hat sich Weber dagegen ausgesprochen. Die Kunst zur Nachahmerin der Natur zu erniedrigen, hieße gerade so viel, als wenn man den Geist selber erst von der Materie wollte Leben empfangen lassen. Die Materie ist ein Vehikel für das Leben des Geistes, aber darum ist sie nicht dieses Leben selbst. So mit der Kunst. Sie ist unmittelbar das Höchste, wozu menschliche Kraft sich aufzuschwingen vermag, die höchste Stufe, die sie an der Leiter ihrer Gottähnlichkeit aufbaut. Diese hohe göttliche Lebensregung mag durch die äußere Natur Impuls und Stoff erhalten; sie mag die Natur in dem stillen, steten, lehrreichen Gange ihrer Bildungen beobachten, und von ihr lernen: aber sie bloß nachahmen wollen kann sie nicht. Der Mißgriff, die Nachahmung der Natur als oberstes Princip aufzustellen, rührte hauptsächlich daher, weil man das Materiale und das Formale des ästhetischen Kunstwerks nicht gehörig unterschied. Zwar würde die Natur, wie Bobrik richtig bemerkt, mit ihrer Mannigfaltigkeit von gefälligen Producten vielfache Gelegenheiten darbieten,

die Elemente der reinen Aesthetik in bestimmten Anwendungen wieder zu erkennen. Jedoch diese ganze Mannigfaltigkeit erscheint von zwei Seiten her viel zu beschränkt, als daß aus ihr eine angewandte Aesthetik gebildet werden könnte. Wie selten bietet die Natur in der Verfolgung ihrer anderweitigen Bildungswerke, Meistergestalten ihrer Gattungen dar? und wie noch viel seltener bringt sie schöne Gruppirungen derselben zu Stande? Für Malerei und Plastik vermag sie ihre fragmentarischen Meisterschöpfungen der Landschaften und Gestalten wohl als die beste Lehrerin aufzustellen, aber was kann die Musik, was kann die Architektur von ihr lernen? Außerdem bleibt es bemerkbar, wie die mehrsten Naturproducte ihrer ganzen Eigenthümlichkeit wegen uns bei weitem mehr mit contemplativem oder affectvollem Interesse erfüllen, als daß sie uns zu der ruhigen Stimmung kommen, oder lange in ihr verweilen ließen, mit welcher das eigentliche Schöne aufgefaßt werden muß. Daher, wenn Nachahmung der Natur in irgend welchem Sinne zur Regel der Kunst erhoben werden darf, so ist es in dem technischen Theile derselben, wohl höchst selten in dem eigentlich Aesthetischen. Der Nachahmung entgegengestellt ist die Bildkunst der Kunstgenies — die Originalität (s. d.). Die Virtuosität kann sich mit der Nachahmung vereinigen lassen. Das Genie bleibt mit ihr unvereinbar, weil es seine neuen Ideen auf neuen Wegen zur Darstellung bringen muß. Doch bleibt es nöthig, hier an den eigentlich ästhetischen, technischen und mechanischen Theil des Kunstwerkes zu erinnern. Das geringste Verdienst des Genies, und der geringste Tadel der Nachahmung liegt im Mechanischen. Bei dem Technischen steigt schon das Lob der Originalität, und der Tadel der bloßen Nachahmung. Im eigentlich Aesthetischen aber liegt die volle Kraft der Originalität. — (Rhet.) Ein fremdes Stilstück nachahmen, heißt ein ähnliches Erzeugniß hervorbringen. Ausgezeichnete Schriftsteller wecken gewöhnlich Nachahmer, es bilden sich Schulen. Der Nachahmer von Geist, wenn er auch im Gange der Gedanken und Empfindungen, selbst im Inhalte und Ausdrucksweise sein Vorbild erkennen läßt, wird doch immer eine gewisse Selbständigkeit behaupten, und zeigen, daß das Nachahmen mit Bewußtseyn, Verstand und Freiheit geschah, was freilich bei der Herde der gewöhnlichen blind und knechtisch nachahmenden Handwerker nicht ersichtlich ist. Für Schüler, die sich im Stile üben wollen, mögen selbst genaue Nachahmungen nützlich seyn. Im Gebiete der Literatur sind sie verwerflich. Originalität ist der Stempel des Genies. Nachahmung verräth Sclavensinn. Von gewissen in das Gebiet des Witzes schlagenden Nachahmungen, der Parodie und Travestie s. d. — (Malerei.) Was über die Nachahmung der Natur im Allgemeinen gesagt wurde (s. oben), ist hier im Besondern anwendbar. Die Natur, sagt Mengs, bietet

Partien dar, welche die Kunst nachzuahmen nicht vermag, oder bei welchen sie wenigstens doch immer sehr unvollkommen bleiben wird, z. B. die Partie des Helldunkels; dagegen wieder Partien, wie z. B. die Partie der Schönheit, wo sie die Natur sogar besieget. Das Streben des wahren Malers, behauptet Reynolds, muß über die einfache Nachahmung der Natur hinausgehen; statt durch Treue und kleinliche Genauigkeit in seinen Nachahmungen zu bestechen, das Auge des Zuschauers zu täuschen, muß er nach Vollkommenheit mit dem Ideale ringen, und auf die Fantasie der Beschauer wirken. Eine Wahrheit, die auch Hegel anerkennt, wenn er den Grundsatz aufstellt, daß die Kunst nicht in der bloßen Richtigkeit bestehe, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern in der Zusammenstimmung des Aeußern mit einem Innern, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Aeußern offenbaren kann. Was die Nachahmung der Meister betrifft, unterscheidet Mengs zweierlei: die Nachahmung der Manier des Meisters, und die Nachahmung seiner Principien. Die Nachahmung der Manier heißt, sich zeitig einen Weg bahnen, nie selbständig zu seyn, Copist zu bleiben. Die Grundsätze des Meisters sind es, die man studiren muß; nur dann kann man hoffen, bei Gelegenheit die nämlichen Wirkungen hervorzubringen. — (Mus.) Hier heißt Nachahmung im engern Sinne die Wiederholung eines schon von einer Stimme vorgetragenen melodischen Satzes durch eine andere Stimme, mag dieß nun in derselben Tonart und mit denselben Intervallen, oder versetzt, in unmittelbarer Folge oder nach einem nicht allzu langen Zwischenraume geschehen. In den Fugen z. B. sind die nach einander Statt findenden Eintritte der Stimmen, welche den melodischen Satz, den man das Thema nennt, in verschiedenen Tonarten und Intervallen vortragen, nur Nachahmungen; darum muß auch das Studium dieser letzteren dem Studium der Fuge als unerläßliche Vorbereitung vorangehen. Zwischen Nachahmung, Versetzung und Wiederholung bestehen folgende Unterschiede: Bei der einfachen Wiederholung trägt dieselbe Stimme den gleichen melodischen Satz in derselben Tonart und durchaus gleichen Intervallen zwei- oder auch mehrmal vor. Bei der Versetzung trägt Eine Stimme den gleichen melodischen Satz in verschiedenen Tonarten und Intervallen vor. Bei der Nachahmung bedarf es wenigstens zweier Stimmen, von welchen die zweite den, von der ersten vorgetragenen, melodischen Satz entweder einfach oder mit Versetzung wiederholt. Da die Octave nur aus acht Tonstufen besteht, so gibt es nur acht verschiedene Arten, nach welchen die Nachahmung geschehen kann. Die einfachste ist im Einklange oder in der entweder tiefern oder höhern Octave; in der Quinte, wenn die andere Stimme der ersten um eine Quinte höher oder tiefer

nachfolgt; ferner in der Quarte, der Terze, der Sexte, der Secunde und Septime, je nachdem die zweite Stimme den Gesang der ersten in einem dieser Intervalle wiederholt. Da die None, Decime, Undecime u. s. w. nur um eine Octave erhöhte Secunden, Terzen, Quarten u. s. w. sind, so ist es überflüssig, sie nach dem Beispiele der älteren Tonlehrer besonders abzuhandeln; eben so sind die Unterscheidungen in Obersecunde und Unterseptime, Untersecunde und Oberseptime u. s. w. vollkommen unnütz und nur geeignet den Schüler zu verwirren. Die Nachahmung kann ferner in gleicher, ähnlicher Bewegung oder in unähnlicher, in Gegenbewegung, mit einem Worte verkehrt geschehen, je nachdem bei der Wiederholung des melodischen Satzes in der zweiten Stimme die steigenden und fallenden Intervalle der Melodie in derselben Ordnung nachgeahmt, oder das Entgegengesetzte geschieht, nämlich die steigenden Intervalle in fallende und umgekehrt verwandelt werden. Drittens kann die Nachahmung streng oder frei seyn, wenn die zweite Stimme die Melodie der ersten Ton für Ton, und halben Ton für halben Ton genau wiederholt, oder wenn sie mehr oder minder davon abweicht. Viertens haben die ältern Tonlehrer, welchen die Künste des Contrapunctes über Alles galten, auch eine rückgängige und eine verkehrt rückgängige Nachahmung angenommen. Die erste findet Statt, wenn der melodische Satz vor der zweiten Stimme am Ende nach dem Anfange zu, jedoch in gleicher Bewegung wiederholt wird; geschieht dieß in der verkehrten oder Gegenbewegung, so ist die Nachahmung verkehrt rückgängig. Fünftens gibt es eine vergrößerte und eine verkleinerte Nachahmung, welche sich oft mit vieler Wirkung, sowohl in der Kirchen- als in der Kammermusik anwenden lassen. Die erste findet Statt, wenn die andere Stimme, die erste in Noten von größerer oder vermehrter Geltung, die andere, wenn sie die erste in Noten von verminderter Geltung nachahmet, z. B. in Achtel-, statt in Viertelnoten. Die älteren Tonlehrer machten hier den Unterschied zwischen zwei-, drei-, vierfach u. s. w. vergrößerter oder verkleinerter Nachahmung, je nachdem z. B. der melodische Satz zuerst in Achtel-, dann in Viertel-, halben und endlich in ganzen Noten nach einander vorkam. Diese echten musikalischen Pedanten verfolgten immer den längsten, verworrensten Weg, und schienen es absichtlich darauf anzulegen, das Genie, das sich ihrer Leitung vertraute, niederzudrücken und zu ersticken. Sechstens gibt es auch eine unterbrochene Nachahmung, wenn zwischen dem Eintritte der verschiedenen Stimmen Pausen vorkommen, welche den Fortgang des Gesanges aufhalten. Siebentens nennt man Nachahmung im niedrigen oder vermischten Taktheile, wenn die erste Stimme mit einem guten Taktheile anfängt, und die andere in einem schwachen Taktheile nachfolgt oder umgekehrt; manche

nennen diese Art der Nachahmung in besondern Fällen die synkopirte. Können die Stimmen unter sich verkehrt werden, so daß die oberste zur untersten und umgekehrt werden kann, so entsteht achtens: die contrapunctische oder verkehrungsfähige Nachahmung. Endlich neuntens können alle vorerwähnten Arten der Nachahmung periodisch oder canonisch seyn, je nachdem die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der ersten auf eine ähnliche Art hervorbringt oder den Gesang der ersten von Note zu Note, vom Anfange bis zum Ende nachahmet. Die letztere Art der Nachahmung nennt man eigentlich Canon. In Hinsicht auf die erstere, nämlich die periodische, ist zu merken, daß sie entweder willkürlich gebraucht, und in Musikstücken jeder Gattung nach Belieben angewendet und allen Stimmen ohne Unterschied anvertraut werden kann, oder sie wird in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach der Beschaffenheit eines zum Grunde liegenden Hauptsatzes, durch besondere Regeln auf gewisse Art eingeschränkt; in welchem Falle die periodische Fuge entsteht. Jede Nachahmung ist gut, selbst die freieste, wenn man nur den melodischen Hauptsatz leicht wieder erkennt und gehörig modulirt. Man verfährt sehr willkürlich damit, verläßt sie, nimmt sie wieder auf, beginnt wohl auch eine andere, denn die in der Fuge so strengen Regeln fesseln hier den Tonsetzer nicht. Die Werke der größten Tonsetzer enthalten eine Menge effectreicher und genialer Nachahmungen, sie verleihen dem Ganzen eben so Einheit, wie Abwechslung; ein Beweis, wie wichtig das Studium derselben ist. Von den kunstwidrigen Nachahmungen der Naturlaute, des Schlachtgetümmels, des Pferdegaloppes u. s. w., s. Malende Symphonie und Musik. — (Metrik) s. Onomatopoie.

Nachdruck (Aesth.), Verstärkung des Aus- und Eindruckes. Wenn die Mittel, wodurch wir in Andern Vorstellungen oder Empfindungen erwecken, eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft zu ergreifen, kömmt ihnen die Eigenschaft des Nachdruckes zu. — (Malerei.) Ein Gegenstand wird richtig ausgedrückt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird; nachdrücklich aber, wenn er dadurch ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung erhält. — (Rhet.) Hier wirken die Figuren, von denen besondern Nachdruck hervorbringen: die Wiederholung, die Steigerung, die Inversion, die Abbrechung u. s. w., wie Bilder und Gleichnisse überhaupt.

Nachdunkeln (Malerei), wird von Farben gebraucht, die mit der Zeit dunkel werden, und dann ins Schwärzliche fallen. Schlechtes Oel, überhaupt unrichtige Mischung, unrichtiges Verhältniß in der Zusammensetzung, Auripigment ꝛc. sind die gewöhnlichen Ursachen.

Nachriß (Bau- u. Zeichnenkunst), eine nach einem größeren oder kleineren Maßstabe genau nachgemachte Abzeichnung eines schon fertigen Risses; am richtigsten geschieht dieß durch die Copiernadel. Den Copiermaschinen ist nicht zu trauen.

Nachschlag (Mus.), die kleinen Noten, welche dem Triller am Schlusse beigefügt werden, ehe man die Grund- oder Schlußnote bestimmt anschlägt. Er besteht aus dem schnellen Wechsel dieser Schlußnote mit der Note, auf welcher getrillert wurde. Bei einer Schlußcadenz in C dur z. B., wo auf dem d getrillert wird, ist der Nachschlag c, d. Einige verlängern ihn und nehmen zum Nachschlage c e d oder c e d c. Man nennt auch, wiewohl uneigentlich, Nachschlag, kleine Noten, welche an die melodische Hauptnote angeschleift werden, und deren Dauer der Hauptnote abgezogen wird. Sie werden immer ausgeschrieben, jedoch durch kleinere Noten bezeichnet.

Nachspiel (Theater), kleines, gewöhnliches, in einem Acte bestehendes Lustspiel oder Vaudeville, zur Ausfüllung des Theaterabends, auch der Schlußact bei großen Stücken, wo die Handlung in späterer Zeit vor- und zu Ende geführt wird.— (Musik.) Das Tonstück, welches der Organist nach Beendigung des Gottesdienstes spielt, wenn sich die Gemeinde aus der Kirche entfernt.

Nachthorn (Mus.), eine bald gedeckte, bald offene Flötenstimme der Orgel. Im ersten Falle ist sie vier Fußton, und im Kleinen das, was die Quintatön im Großen ist; im zweiten Falle wird sie dagegen wie eine kleine Hohlflöte von zwei Fußton gearbeitet.

Nachtmusik (ital. notturno), ein Musikstück für den Gesang oder für Instrumente, bestimmt, bei Nacht, sei es im Freien oder in einem Zimmer, aufgeführt zu werden. Der Charakter solcher Musikstücke muß daher sanft, melodisch und lieblich seyn. Wir besitzen Notturnen der verschiedensten Gattung, sowohl für den Gesang, als für Instrumentalmusik. Blangini hat besonders angenehme Nachtstücke für eine, zwei oder mehre Singstimmen verfaßt. Die Notturnen für Fortepiano, Violin und Violoncell von Gyrowetz in eigentlicher, jedoch leicht gehaltener Terzettenform, haben einst nach Verdienst sehr angesprochen. Auch hat Thalberg jüngst zwei schöne Notturnen für Pianoforte herausgegeben. In gegenwärtiger Zeit, wo alles nach Effecten hascht, dürften derlei Compositionen jedoch immer seltener werden. Das Notturno unterscheidet sich von der Serenade dadurch, daß in der letzteren allerlei, auch lärmende und stark besetzte Musikstücke ausgeführt werden, während ersteres auf wenige Stimmen oder Instrumente beschränkt ist, und dem ruhigen, melodischen Charakter dieser Gattung von Musikwerken treu bleiben muß. In der Oper gibt man auch gewissen Musikstücken, welche den Charakter des

Notturno haben, und in einer nächtlichen Scene vorgetragen werden, den Namen Notturno.

Nachtstücke (Malerei); Darstellung nächtlicher Scenen, in welcher dieselben nämlich nicht durch die Sonne, sondern entweder durch den Mond und den gestirnten Nachthimmel, oder auch wohl durch künstliches Licht, z. B. Fackeln, Kerzenschimmer rc. beleuchtet sind. Diese Art Malerei, künstlerisch behandelt, verfehlt zwar ihre Wirkung nie, da der magische Schleier der Nacht schon in der Wirklichkeit etwas höchst Interessantes und Fantasievolles hat; sie erfordert aber auch ausgebreitetes und mühvolles Studium, soll sie nicht in grelle Effecthascherei übergehen. Die genaueste Beobachtung der verschiedenen Tinten nächtlicher Beleuchtung ist eine der wesentlichsten und unentbehrlichen Bedingungen derselben. So gibt z. B. der am Himmel hochstehende Neumond den Gegenständen einen goldgelben Ton, der hingegen silbern und lebhafter wird, wenn das Nachtgestirn mehr gegen die Erdfläche herabgestiegen, und die Luft heiter ist. Vollständig reine Luft, von dem vollen Monde beleuchtet, verleiht den Gegenständen einen bläulichen Ton, der je dunstiger wird, je mehr die Luft verdichtet ist. Diese Art Darstellung besitzt unaussprechlichen zauberischen Reiz, wird aber bei der mindesten Entfernung von der Natur auch unerträglich manierirt. Fackeln geben eine röthlichgelbe Beleuchtung, und so fort in unendlichen Nüancen. Die größte Schwierigkeit in der richtigen und naturgemäßen Darstellung eines Nachtstückes besteht eigentlich darin, daß in ihm alle Farben wegfallen, deren Eigenthümlichkeit von dem Tageslichte herrührt, und sich die Farben bei der Nacht größtentheils nach Beschaffenheit der Materie richten müssen, welche beleuchtet, oder wodurch das brennende Licht unterhalten wird. Die größte Wirkung bringt ein Künstler durch die Lichter der Nacht hervor, wenn er mit einem interessanten Sujet auch dichterische Fantasie und genaue Kenntniß des Colorits verbindet, und in diesem Falle dienen vom Monde beleuchtete Landschaften mit oder ohne Staffage, dann schwach beleuchtete Gewölke rc. zum würdigsten Gegenstande; eigentlich schauerliche Nachtstücke, Geisterscenen rc. sind nur mit großer Kunst und Delicatesse behandelt, würdige Vorwürfe für die Kunst. Am ausgezeichnetsten in Nachtstücken waren Rubens, Rembrand, Claude Lorrain, Correggio (durch seine berühmte Nacht), van der Neer, Paris Bordone, der geniale Schalken, welcher die Wirkungen von Fackel- und Kerzenlicht unnachahmlich darstellte, u. a. m.

Nackt (bildende Kunst). Die Darstellung des Nackten in der Malerei, so viel, so gewöhnlich und mannigfaltig dasselbe auch in der Natur vor Augen liegt, muß nichts desto weniger Gegenstand des tiefsten, aufmerksamsten und schwierigsten Studiums

seyn. Bei allen Abweichungen der Farbentöne von einzelnen Gliedern, ja der Carnation überhaupt, da jeder Mensch seinen eigenthümlichen Farbenton hat, abgesehen von den verschiedenen Klimaten und äußeren Einwirkungen, bleibt es immer die höchste Aufgabe des Künstlers, Fleisch darzustellen, und es kömmt daher vor Allem darauf an, den materiellen Charakter dieses Stoffes richtig auszudrücken, und zwar auf eine Art, daß das belebende Princip, Blut, in den verschiedenen Nüancen gehörig durchschimmere. Mit Recht sagt Diderot: wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen; das Uebrige ist fast nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben; tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen. Hier ist denn auch die Klippe, wo durch das kleinste Zuwenig oder Zuviel unendlich gegen die Wahrheit gefehlt werden kann, so daß entweder widrige Härte entsteht, wie sie uns in den Werken älterer Maler unangenehm auffällt, oder zu große Weichheit, mit einem Kunstausdrucke: Mürbheit (morbidezza), wie wir selbst an Guido Reni's Werken sehen, wo das Fleisch schleimig, grünlich, fast blutleer aussieht. Ja manche moderne Maler (vorzüglich Franzosen) sind in der Darstellung des Nackten mit solcher Hyperzartheit, falscher Delicatesse und Affectation zu Werke gegangen, daß man eher Wachs oder Porzellan, als Fleisch zu sehen vermeint. Unübertroffene Muster in der richtigen Färbung des Fleisches sind vor allen Tizian, dann Rubens, Rembrand, Vandyk u. a. m. Das genaue Studium des Nackten ist auch in Rücksicht auf anatomische Richtigkeit der Zeichnung, selbst von bekleideten Figuren, unentbehrlich; ja kein angehender Künstler sollte eine bekleidete Figur malen, ohne sie vorher nackt gezeichnet zu haben, und nur lange Uebung und Practik machen solch eine Vorzeichnung zum Theile entbehrlich. Wissen wir doch aus Raphaels noch vorhandenen Handzeichnungen, daß er selbst größere Gruppen vorher nackt skizzirte, und dann erst bekleidet ausführte; und welcher Künstler hat bis jetzt die Wahrheit und Natürlichkeit seiner Draperien und Faltenwürfe erreicht? Auf allen großen Akademien und Zeichnenlehranstalten ist für das Studium des Nackten durch ein männliches Modell gesorgt. In Rücksicht auf weibliche Modelle gilt noch immer Watelet's Ausspruch; Sie scheinen nur darum eine Idee von Indecenz in uns zu erwecken, weil unsere Sitten selbst der Decenz ermangeln. — In der Bildhauerei ist das Studium des Nackten ebenfalls von der größten Wichtigkeit, sowohl in Hinsicht auf anatomische Richtigkeit, als auf Wahrheit und Weichheit der Formen. Die Formen und Verhältnisse der Bekleidungen werden auch hier durch das Nackte bestimmt, und die Vernachläßigung des Studiums desselben spricht deutlich aus den Draperien der bekleideten Figuren. Außer den großen altgriechischen Meistern

zeichneten sich in dieser Hinsicht auch die berühmten Bildhauer Canova, Thorwaldsen, dann der Oesterreicher Raphael Donner besonders aus; vergl. Carnation und Colorit.

Nänie (griech.), Klaggedicht; s. Elegie.

Nagelclavier (Mus.), ein 1791 von Träger in Bernburg erfundenes musikalisches Instrument, welches aus eisernen Stiften bestand, die in einen Stimmstock geschlagen waren, und durch ein mit Colophonium bestrichenes, mittelst eines Schwungrades und kleiner Rollen in Bewegung gesetztes Band zum Ertönen gebracht wurden. Gehört zu den antiquarischen Curiositäten.

Nagelgeige, Nagelharmonika, Eisenvioline heißt oder vielmehr hieß ein von Wilde zu Petersburg erfundenes musikalisches Instrument, das aus eisernen oder messingenen Stiften von verschiedener Länge bestand, die in ein Bret eingeschlagen waren, und mit einem Violinbogen gestrichen wurden.

Nahsäulig (Bauk.), wenn der Zwischenraum zwischen zwei Säulen nur zwei Durchmesser der Säulen, oder $6^1/_2$ Modell beträgt; vergl. Säulenstellung.

Naiv (franz., Aesth.), ursprünglich von nativus, angeboren, ungekünstelt, freimüthig, natürlich. Dieser Begriff hat, wie die Erklärung des Lächerlichen, unter ältern und neuern Theoretikern zu verschiedenen Discussionen Veranlassung gegeben. Marmontel erklärte es durch eine reizende Offenherzigkeit, welche uns einen Grad von Ueberlegenheit über die Person zu geben scheint, die Naivetät verräth, durch eine gewisse kindliche Einfalt, welche Züge des Charakters entdeckt, die wir verbergen zu können uns für weise genug halten und die uns zum Lächeln bewegt. Diese weitschweifige Definition ist eigentlich keine Definition, nur eine halb wahre Beschreibung. Mendelsohn hält das für naiv, wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache verstanden wird, die selbst wichtig ist oder von wichtigen Folgen seyn kann; die Absicht des Redenden mag gewesen seyn, mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, oder er mag von ungefähr mehr verrathen haben. In dieser Erklärung liegen nur einige Hauptzüge des Naiven, auch ist sie etwas dunkel. Riedel erklärte es durch einen schönen, vielsagenden, bis zur Täuschung natürlichen Gedanken mit anscheinender Nachläßigkeit versinnlicht. Diese Erklärung hat viel zu viel, und viel zu wenig Merkmale. Engel sagt, ein einfältiger Ausdruck wird naiv, wenn er vortreffliche Eigenschaften des Verstandes und Herzens verräth, was sehr unbestimmt und auch unwahr ist. Bürger unterscheidet doppelte Bedeutungen: 1) Natürlich, und zwar in einem hohen Grade natürlich, z. B. kleine Gedichte, worin angenehme Gefühle, Wein, Liebe rc. geschildert werden, sind naiv, wenn sie diese Naturgefühle der Empfindung gemäß ausdrücken; nur ist die durch Heine eingeführte formlose Modepoesie,

wo allerlei Gefühle, wenn auch oft nicht angenehme, Gemüthszerrissenheiten rc. ausgedrückt werden, oft gar zu naiv. 2) In engerer Bedeutung ein Unerwartetes, das mit einer unschuldigen Offenherzigkeit hervorgebracht wird. Schiller, der das Naive als die kunstlose Aeußerung eines kindlich oder jungfräulich reinen Gemüthes erklärt, unterscheidet zwischen dem Naiven der Ueberraschung und dem Naiven der Gesinnung, dergestalt, daß das Erstere sich wider Wissen und Willen der Person, das Letztere aber sich mit völligem Bewußtsein derselben ankündige; daß ferner das Naive der Ueberraschung belustige, das Naive der Gesinnung aber rühre. Eine Unterscheidung, der mit Recht entgegengestellt wird, daß ein Naives mit völligem Bewußtseyn dem Grundbegriffe der kindlichen Unschuld nicht recht zusage. Nur das Naive der Gesinnung (oder des Herzens) ist echt, weil es aus einem reinen Gemüthe hervorgeht; das Naive der Ueberraschung ist schon verdächtiger. Ueberhaupt müssen Naivetäten, wenn sie gefallen und wohl belachenswerth, nicht aber lächerlich seyn sollen, der natürliche Ausbruch einer Unbefangenheit seyn, was mit dem charakteristischen Kennzeichen des Unerwarteten übereinstimmt. So drückt z. B. die Lebenseinfachheit und Genügsamkeit der alten Bewohner der Alpen nichts naiver (eigentlich naiv-komischer) aus, als ein Reimlein, das irgendwo an einem Schweizer Hause steht:

Das Hus stod in Gottes Hand,
ach! behüts vor Fuer und vor Brand,
vor Sturm und Wassers-Noth,
mit auä Wort: Laß sto, wie's stod.

Das Naive als Princip der antiken Kunst und Poesie im Gegensatze des Sentimentalen als des Principes der neuern Kunst aufzustellen, ist eine bloß willkürliche Idee Schillers; s. Sentimentalität. Die Dichtkunst allein ist im Stande, das Naive nach seinen verschiedenen Bedeutungen darzustellen; die Musik kann es nur unmerklich und im Allgemeinen bezeichnen; die Malerei vermag es anzudeuten, denn die Naturunschuld ist eine Eigenschaft, die sich in der sinnlichen Natur und körperlichen Haltung eines menschlichen Individuums bemerkbar macht. Die Plastik kann im geistigen Ausdruck das Naive minder darstellen, weil sie durch die Starrheit des Stoffes wesentlich beschränkt ist. Die Baukunst endlich vermag es gar nicht, weil es ganz außer den Gränzen ihrer Natur und Bestimmung liegt.

Namenvers (Poetik), so viel wie Akrostichon (s. d.).

Nasat, Nasard (Mus.), die sonst unter dem Namen Gemshorn, Spill- oder Koppelflöte bekannte Flötenstimme der Orgel, deren Pfeifen oben fast um die Hälfte enger sind, als unten beim Kerne, wenn sie als ein Quintenregister eingerichtet ist. Auf den alten Orgeln hatte sie einen näselnden Ton, daher der Name.

Auf den neuen Instrumenten klingt sie fast wie die Principalstimme, deren Quinte sie angibt.

Nationalliteratur, Nationaldichter, Nationalmusik. National, bezieht sich auf alles einem Volke eigenthümlich Zukommende, daher Nationalliteratur die Masse der schriftlichen Werke einer Nation, die aus ihrer Eigenthümlichkeit hervorgegangen, den Charakter der Nation besonders bezeichnet, und Nationaldichter jener, dessen Gesänge diesen Stempel an sich tragen, und der in Saft und Blut der Nation übergegangen ist, wie Homer bei den Griechen, bei den Deutschen Schiller rc. Nationalmusik umfaßt diejenigen Lieder, die einer Nation eigenthümlich sind, in welchen sich der Charakter des Volkes ausspricht, und die sich durch Form, Bewegung und Tonart von den, in andern Ländern üblichen, Melodien unterscheiden. Die Sprache, der volksthümliche Tanz, die Eigenschaft der Instrumente, deren sich die das Land durchziehenden Musikanten bedienen, Alles trägt dazu bei, die Nationalmusik zu schaffen, und ihr einen scharf bestimmten Charakter zu geben. Bisher hat man auf die Beschaffenheit der Nationalinstrumente zu wenig Gewicht gelegt und ihren Einfluß verkannt, gewiß ist es aber, daß die Guitarre der Spanier, die Harfe der Schotten, das Alpenhorn der Schweizer u. s. w. auf ihre Nationalmusik bedeutend eingewirkt haben. Eine gründliche Zusammenstellung der verschiedenen europäischen Nationalmelodien, wobei zugleich nachgewiesen würde, wie sich die Musik der verschiedenen Völker aus den angeführten Umständen, aus ihrer Geschichte, aus besondern Veranlassungen entwickelt hat, wäre ein eben so lehrreiches als unterhaltendes Werk, und zugleich eine Fundgrube für Componisten, die in diesen Volkstönen eine Fülle neuer Gedanken finden würden. Vieles ist zwar schon ausgebeutet. In den meisten modernen Musikstücken findet man Polonaisen, Bolleros, schottische und andere Melodien, und bedeutende Sammlungen, z. B. im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, sind schon veranstaltet worden; dennoch ist noch Mehres unbekannt, und der eigentliche Charakter dieser Volksmelodien wurde meistens von jenen, die sie sammelten, verwischt, weil sie bessern und angeblich veredeln wollten, statt die Töne, wie sie der wandernde Musikant spielte oder die Bauerndirne sang, genau und unverändert niederzuschreiben. Uebrigens haben in den meisten Ländern vervollkommnete Instrumente oft die volksthümlichen verdrängt; die italienische Musik hat besonders in neuerer Zeit, von den Hauptstädten ausgehend, sich fast des ganzen musikalischen Gebietes bemeistert, und echte Volkslieder und Volkstänze werden immer seltener. Darum soll man auch eilen, diese einfachen Laute der Nationalität zu sammeln, ehe sie verschwinden oder durch fremde Beisäze verunstaltet werden. Sonderbar genug, lieben die heitern

Franzosen eben so wie der russische Leibeigene und der polnische Landmann, die Molltöne ganz besonders, und viele dieser Nationalsing- und Tanzweisen sind in dieser Tonart. Unter den Componisten, welche Volkslieder geschickt zu benützen und in ihre Arbeiten einzuflechten wußten, ist besonders Nicoto zu nennen, der den von der Colbran gesungenen spanischen Liedern fleißig zuhörte, und das Beste davon verwendete.

Natürlich (Aesth.) heißt überhaupt dasjenige, was der ganzen Natur oder doch der Natur eines gewissen Dinges gemäß ist, aus ihren Gesetzen und durch dieselben hervorgeht. In ästhetischer Bedeutung nennt man ein Kunstwerk natürlich, welches so construirt ist, als wäre es Wirkung der Natur, also naturähnlich. So ist ein Gemälde natürlich, welches uns einen Naturgegenstand mit der lebhaftesten Aehnlichkeit repräsentirt; eine dramatische Handlung wird natürlich, wenn wir durch die Kunst des Schauspielers die Täuschung vergessen. In der, wie in einem organischen Naturproducte bestehenden, innigen Verbindung und Verschmelzung aller Theile zum Ganzen, in der Vermeidung alles Gezwungenen und Erkünstelten, beruht die Natürlichkeit eines ästhetischen Kunstwerkes, welche die Kraft und die unausbleibliche Wirkung bedingt, wenn auch die Kunst in edlerer Bedeutung nach dem Ideale ringt. — (Musik.) Nach den ältern Musiklehrern eine Melodie, welche in dem Hexachorde des Tones c modulirte. Man unterschied sie durch diese Benennung von der harten Tonart des Hexachordes g, in welcher das h oder b dur vorkam, und von der weichen Tonart des Hexachordes f, in welcher das b oder b moll angewendet wurde. Uebrigens ist auch in der Musik das Natürliche dem Gekünstelten und Gezierten entgegengesetzt; darum nennt man die Melodie natürlich, wenn sie sich ohne Sprünge und harte Modulationen, ohne Synkopen und Taktverrenkungen, durch wenige, höchstens 8—10 Intervalle, ungezwungen bewegt; eben so heißt der Vortrag natürlich, wenn man ohne Zusatz, ohne willkürliche Veränderung des Zeitmaßes ein Musikstück vorträgt, und die Eigenthümlichkeit des Componisten ehrt. Es erhellt daraus, daß in der Musik das Natürliche auch das Wahre ist. Einige Tonlehrer der neuern Zeit nennen auch die Stammtonleiter c dur die natürliche Tonleiter, weil sie keiner Kreuze oder Be bedarf, und sagen, daß die Auflösungszeichen den Noten ihren natürlichen Laut und Namen wieder geben, weil sie dieselben zur c dur Tonleiter zurückführen.

Natur (von nasci, erzeugt oder geboren werden), erklärt Krug als einen Ausdruck, der hauptsächlich in zwei Bedeutungen genommen wird, einer materiellen und einer formalen. In jener versteht man darunter einen Inbegriff von wirklichen Dingen, und unterscheidet in dieser Hinsicht auch wohl die

sinnliche Natur, d. h. den Inbegriff der räumlichen und zeitlichen Dinge, und die übersinnliche Natur, d. h. den Inbegriff von Dingen, die als erhaben über Raum und Zeit gedacht werden. In formaler Hinsicht aber versteht man darunter den Inbegriff der wesentlichen Bestimmungen eines Dinges (z. B. Natur Gottes, der Thiere, der Pflanzen), und nennt daher diese Natur auch wohl das Wesen eines Dinges, obwohl Manche hier noch einen Unterschied machen, und unter der Natur eines Dinges diejenigen Bestimmungen verstehen, welche zu seiner Wirklichkeit, unter dem Wesen aber die, welche zu seiner Möglichkeit gehören. In Hinsicht auf Kunst ist Natur, als wirkende Ursache betrachtet, allerdings die Führerin und Lehrmeisterin des Künstlers; als Wirkung selbst seine Welt, aus welcher er seine Stoffe entlehnt; demungeachtet strebt die Kunst nach einem höhern Ziele, als bloße Nachahmerin der Natur zu seyn, ist Selbstschöpferin, wenn auch nur Nachweltschöpferin; s. Kunst und Nachahmung. — (Bildende Kunst.) Hier versteht man unter Natur die Objecte der Nachahmung; nach der Natur malen oder zeichnen heißt, nach einem bestimmt wirklich existirenden Urbilde malen oder zeichnen. Einige brauchen es auch als Gegensatz von Copie, was aber unrichtig ist, da Original bezeichnender ist. Die Natur ist in Ansehung der Formen, der Proportionen und des Ausdruckes, selbst in Ansehung des Helldunkels und des Colorits, die erste und vorzüglichste Lehrerin; aber ihre Schönheiten sind zerstreut, und die Fantasie des Künstlers muß schaffend verbinden; zudem gehört, um die Schönheiten der Natur in Formen, Licht und Farben zu finden und zu begreifen, ein geübtes inneres Auge, was leider nicht jeder, der sich Künstler nennt, auch besitzt.

Naturanlage s. Anlage.

Naturpoesie (Aesth.). In objectiver Bedeutung jene Poesie, deren Vorwurf die Natur ist; die lebendige, mehr beschreibende als reflectirende Poesie, oder als Bezeichnung der Dichtungen älterer, im Gegensatze der Dichtungen neuerer, mehr ausgebildeter Völker; im subjectiven Sinne, die kunstlosen, ohne die nöthigen Vorkenntnisse der Poetik und Metrik, gleichsam aus bloßem Instincte hervorgegangenen, poetischen Producte. Der eigentliche Begriff der Naturpoesie, im Gegensatze der Kunstpoesie, ist sehr schwankend, denn alle Poesie ist Kunst, und soll aus der Natur hervorgehen, sonst ist es Unnaturpoesie. Die Naturalisten aber in der Poesie, weil ihnen die kunstmäßige Ausbildung abgeht, vorzugsweise Naturdichter zu nennen, ist noch schwankender, denn wer nicht ein gewachsener, von der Natur geschaffener Dichter oder Künstler ist, wer nicht ursprünglich die Weihe erhalten, wird trotz aller Ausbildung sich nicht zum Dichter hinaufverseln

oder künsteln, so wie der Mangel an wahrer Ausbildung keine Vollkommenheit gestattet.

Neapel-Gelb (Malerei), hochgelbe Malerfarbe; zur Oel-, Wasser- und vorzüglich zur Schmelzmalerei brauchbar.

Nebennoten (Mus.), jene Noten von geringerem Werthe, in welche die melodischen Hauptnoten, die einen Takttheil oder auch nur ein Taktglied ausfüllen, zergliedert werden. Sind die Nebennoten in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten, so nennt man sie harmonische Nebennoten. Ist dieß nicht der Fall, und folgen sie den Haupt- oder harmonischen Noten im Nachschlage, oder stehen sie im Anschlage und verdrängen die harmonischen Noten in den Nachschlag, so heißt man sie durchgehende Noten im ersten, und Wechselnoten im zweiten Falle; s. d. A.

Nebenpersonen (Theater) s. Rolle.

Nebenpfeiler (Bauk.), kleine neben den Hauptpfeilern einer Bogenstellung stehende Pfeiler, worauf der Bogen ruht, weßwegen sie auch ein wesentlicher Theil jeder Bogenstellung sind. Ein Nebenpfeiler besteht aus drei Theilen: aus dem Stamme, dem Fuße und der obern Bedeckung oder dem Kämpfer. Der Fuß ist eine bloße Plinthe oder Zocke, und der Kämpfer wird aus verschiedenen Gliedern zusammengesetzt; s. Bogenstellung, Pfeiler und Säule.

Nebensachen (Bauk.), die den wesentlichen Theilen des Gebäudes beigefügten Dinge; die Verzierungen, wodurch die Wirkung der Haupttheile nie, auch nicht bloß scheinbar, geschwächt werden darf. Man darf sie daher nie zu hervorstechend, noch zu häufig anbringen; s. Verzierung und Beiwerk.

Nebenstimmen, Begleitungsstimmen, s. Füllstimme.

Nekrolog (vom Griech.), Todtenregister, wird als Titel zur Lebensbeschreibung eines kürzlich Verstorbenen gebraucht; eine kleinere Art Biographie; s. d.

Neorama (vom Griech.), eine von Alleaux in Paris erfundene Darstellung des Innern eines Gebäudes, durch Figuren und Beleuchtung belebt.

Neubraun (Malerei), eine aus blausaurem Kupferoxyd bestehende, vorzüglich braune, Körperfarbe, besonders zu Oel- und Wassermalerei geeignet; sie gibt mit Weiß haltbare Nüancen von Lila.

Neuheit (Aesth.), besteht als ästhetische Darstellung in der Auffindung des noch nie Dagewesenen, was etwas schwer zu finden seyn dürfte, daher mehr in der Vermeidung des Verbrauchten und Trivialen. Man pflegt die Neuheit nach Stoff und Form abzutheilen, nur die letztere kündigt sich uns von Zeit zu Zeit mit großem Geräusche an, ohne zu befriedigen; die erste ist höchst sel-

ten, zudem fordert ein neuer Stoff auch immer eine neue ihm adäquate Form, daher die erstere die letztere schon in sich begreift. Daß aber das Genie selbst alten Stoffen durch die eigenthümliche Auffassung neue Gestaltung zu geben und die gewaltigste Wirkung hervorzubringen vermag, haben Shakespeare und Goethe bewiesen. Es existirt übrigens kein Mensch, wie ein französischer Encyclopädist treffend bemerkt, der nicht von der Natur seinen besondern Charakter erhalten hätte; so wie ein Jeder seine besondere Physiognomie hat, so hat auch ein Jeder seine besondere Art zu empfinden und zu handeln; der denkende Künstler muß daher, wenn er auch nur wahr seyn will, uns in seinen Werken etwas Neues erblicken lassen. — (Rhet.) Die Bildung neuer Worte, Neologismus, im Gegensatze von Archaismus, ist eine Redefigur zur Verstärkung des Ausdrucks. Minder als in allen andern Künsten erscheint das Neue, ohne bizarr zu werden, in der Baukunst; vergl. Erfindung.

Neunachteltakt (mit $\frac{9}{8}$ bezeichnet, Mus.), eine ungerade Taktart, welcher, wie der Dreivierteltakt, nur mit dem Unterschiede angegeben wird, daß auf jedes Viertel drei Achtel kommen. Das Taktgewicht oder die gute Zeit fällt beim $\frac{9}{8}$ Takt auf den Niederschlag oder das erste Viertel.

Neunsechzehntheiltakt ($\frac{9}{16}$), ebenfalls eine ungerade Taktart, welche sich zum $\frac{9}{8}$ Takt, wie der $\frac{3}{8}$ Takt zum $\frac{3}{4}$ Takte verhält; nur wird sie seltener angewendet, als die unmittelbar vorhergehende.

Nexus (lat.), Verknüpfung. — (Mus.) Jene Setzart der Melodie bei den Alten, in welcher die Töne abwechselnd sprung- und stufenweise auf einander folgten. Gingen die Töne aufwärts, so hieß sie nexus rectus, abwärts nexus anacamptus, bald auf-, bald abwärts oder vermischt, nexus circumstans. Gegenwärtig wäre es wohl überflüssig, schwerfällige Untersuchungen darüber anzustellen.

Ni (Mus.), nach der belgischen Solmisation so viel als h, nach der Graun'schen e.

Nicolo, eine Gattung des Tenorpommers; s. Pommer.

Niederländische Schule s. Malerschule.

Niederschlag (Mus. u. Rhythmik), die Bewegung, welche der Musikdirector zu Anfange jedes Taktes mit der Hand oder mit dem Taktirstocke macht, um anzudeuten, daß ein neuer Takt beginnt, und wobei er die Hand gegen das Pult senkt oder letzteres gar berührt, was indessen immer ein Fehler ist, da es ein störendes Geklapper verursacht. Auf jeden Fall muß jedoch der Niederschlag, der den Takt am richtigsten bestimmt, sehr deutlich seyn. Auf den Niederschlag fällt in allen ungleichen und zweitheiligen

Taktarten der grammatische Accent, oder das Hauptgewicht des Taktes; daher werden die Ausdrücke: Niederschlag, Thesis, guter oder accentuirter Taktheil u. s. w., in völlig gleicher Bedeutung gebraucht.

Niedlich (Aesth.), das Schöne im verjüngten Maßstabe, was sich zu dem Begriffe von Schönheit verhält, wie Miniatur zur Lebensgröße. Die Darstellung der Schönheit im Kleinen hat keinen großen Kunstwerth, da höhere Schönheit höhere Formen fordert, und der Grund des Wohlgefallens im Niedlichen doch hauptsächlich in der Parallele mit dem Großen beruht. Der Darsteller des Niedlichen bewahre nur die Proportion, und hüte sich aus der Kleinheit in die Kleinlichkeit zu verfallen, um nicht statt schön, läppisch zu erscheinen.

Niedrig (Aesth.), im Gegensatze von erhaben, was so nieder steht, daß es alle feine Sitte beleidigt; wird von den Kunstlehrern mit dem Gemeinen für gleichbedeutend erklärt oder noch genauer folgender Weise unterschieden: Das Gemeine, sagen sie, sei nur der Mangel des Geistreichen und Edlen, hingegen das Niedrige enthalte außer diesem Mangel auch noch Rohheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen; das Gemeine zeugt bloß von einem fehlenden Vorzuge, der sich wünschen läßt; das Niedrige von dem Mangel einer Eigenschaft, die von jedem gefordert werden kann; oder das Gemeine ist dem Edlen, das Niedrige dem Anständigen und Edlen zugleich entgegengesetzt. Am leichtesten ist nach Bobrik folgende Unterscheidung: Gemein ist Alles, was nur dem rohen Naturtriebe entspricht, und ohne Spur einer geistigen Selbständigkeit, ohne Zusammenhang mit höhern Zwecken erscheint; dagegen niedrig ist alles, was neben seinem Ausdrucke bloß rohen Naturtriebes auch noch eine kraftlose Schlechtigkeit der Gesinnung daneben enthält. So ist die Habsucht ein roher Naturtrieb, darum gemein; doch besonders von Raub und Mord begleitet noch eher durch die Kraftäußerung für die ästhetische Behandlung geeignet, als die niedrige, die kraftlose Schlechtigkeit des geheimen Diebstahls. Uebrigens ist das Niedrige oder das Gemeine der Gesinnung wohl zu unterscheiden von dem Gemeinen der Handlung und der Situation. Das Erstere ist durchaus unzuläßig für die ästhetische Darstellung, weil es dem Ekelhaften im Sinnlichen nahe kommt. Selbst nicht einmal im Komischen kann die gemeine, verächtliche Gesinnung als ein brauchbares Element angewendet werden, im Tragischen natürlich gar nicht. Wo eine der zerstörenden Kräfte, welche die tragische Verwandlung herbeiführen sollen, einem schmählichen und verächtlichen Charakter zugeschrieben wird, da erhebt sich der ästhetische Unwille zu hoch, als daß die gleich angedeutete, oder erst später deutlich gezeigte

Veredlung diesen Unwillen überbieten und ein Wohlgefühl erwecken könnte. Was dagegen das Gemeine der Handlung und der Situation anbetrifft, so sind beide Arten für das Komische anwendbar, aber für das Tragische nur die Situation. Die gemeine Situation nämlich kann im Komischen vollkommen den Contrast bilden, welcher zur unschädlichen schmerzlosen Täuschung der Erwartung gehört, und selbst höhere Stände können, ohne die besondere Eigenthümlichkeit der Burleske oder Farce anwenden zu müssen, in die gemeinsten Situationen von dem komischen Dichter versetzt werden, ohne daß uns der Unwille über das Unpassende, oder der Unglaube des Unwahrscheinlichen den Genuß des Komischen verdürbe. Eben so kann die niedrige, oder genauer gesprochen, die gemeine Situation, ohne Schaden des Eindruckes in der Tragödie angewendet werden, gerade um einen desto größeren Contrast hervorzubringen und fühlbar zu machen, zwischen dem erhabenen Charakter, der sich in dieser gemeinen Situation befindet, und dem einengenden Drucke, den dieselbe auf ihn ausübt. So kommt bei Calderons standhaften Prinzen, dem doch nicht aller tragische Effect abgesprochen werden kann, der größte Theil der Wirkung aus der an sich gemeinen Situation des äußern drückenden Mangels her. Allgemeiner gefaßt würde es also gesagt werden können, freie edle Gesinnung im Drucke des gemeinen, des Sclavenlebens, wird die sympathetischen Gefühle unfehlbar erregen, und Edgar und Kent im Lear, und von neuern Stücken Michel Beer's Paria und Zedlitz's Herr und Sclave sind dafür sprechende Beweise. Anders verhält es sich dagegen mit den gemeinen Handlungen; diese sind jedenfalls nur zuläßig im Komischen, und selbst hier noch innerhalb ziemlich enger Gränzen. Vergl. Gemein und Komisch.

Nische (franz., Bauk.), so viel als Bilderblende; s. d.

Nomos (griech., Mus.), ursprünglich ein Loblied auf Apollo, später eine Melodie nach einer gewissen Form.

Non (ital., Mus.), in Bezeichnungen des musikalischen Zeitmaßes und Vortrages, z. B. Allegro non troppo, non tanto, non molto, nicht zu schnell, diminuendo ma non rallentando, immer schwächer, jedoch im Takte.

None (lat., Mus.), die Neunte, die Octave der Secunde. Sie hat diesen Namen erhalten, weil man vom Grundton zu ihr neun Stufen der diatonischen Tonleiter durchlaufen muß. Sie ist ein dissonirendes Intervall, das wie die Secunde, klein, groß und übermäßig seyn kann. Im letzteren Falle löset sie sich, melodisch und harmonisch richtig, nur in die zunächst aufwärts liegende Stufe auf. Als Intervall betrachtet, ist zwischen None und Secunde kein anderer Unterschied, als daß letztere, weil sie die zu-

nächst liegende Stufe ist, dissonirender als die erste erscheint. Durch diese Lage wird aber eben ihr harmonischer Unterschied begründet. Schlägt man zugleich den Grundton und die Secunde an, so kann sich die Dissonanz nicht anders auflösen, als indem der Baß um einen halben Ton abwärts schreitet und mit der liegen gebliebenen Secunde eine kleine Terze bildet, worauf beide sich im Einklange des Grundtones vereinen. Schlägt man aber zugleich den Grundton und die None an, so löset sich letztere natürlich in die Octave des Grundtones auf, weil sie nach vorhergehender Terze auf die empfindsame Note, wenn der Baß um einen halben Ton aufwärts schreitet, nur als Vorhalt erscheint, der sich befriedigend in die Octave auflöset. Bei der Secunde wird die Dissonanz durch das tiefere Intervall veranlaßt, darum muß dieses aus seiner Stelle rücken; bei der None bringt das höhere Intervall die Dissonanz hervor, und muß sich eben deßwegen bewegen.

Nonenaccord. Die None ist nur ein Vorhalt, der die Auflösung der Harmonie in den Dreiklang oder in eine seiner Versetzungen aufhält; darum löset sich die None immer regelmäßig in die Octave oder Decime des Grundtones auf. In der Harmonielehre pflegt man hauptsächlich Nonenaccord jenen zu nennen, bei welchem die None von der Terze und Quinte der Baßnote begleitet wird, und bezeichnet ihn in der Bezifferung bloß durch die Zahl 9, es sei denn, daß die Terze oder Quinte der Baßnote außerhalb der Tonleiter des Grundtones liegt, und eine besondere Bezeichnung durch Vorsetzungszeichen erfordert. Diese Gattung von Nonenaccorden ist übrigens jene, die sich am unmittelbarsten in Wohlklang auflösen. Der Accord der None mit der Sexte und Quarte des Grundtones, der Nonenseptimenaccord (in der Bezifferung $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{7}$), in welchem die None und Septime mit der Quinte, Terze oder auch Quarte des Grundtones vereint sind, lösen sich entweder nur mittelbar und durch eine Folge von Accorden auf, oder die verschiedenen Vorhalte können verzögert, und der Zuhörer dadurch bis zur Auflösung in die Consonanz in Spannung erhalten werden.

Nonett (Mus.), ein concertirendes Musikstück für neun Instrumente, gleichviel welche. Es besteht gewöhnlich, so wie die Quartetten, Quintetten u. s. w. aus vier Sätzen, die auch fast im Quartettstile gehalten werden. Sehr wirkungsreich sind die Nonetten, in welchen, wie in Spohr's meisterhafter Arbeit, die Blasinstrumente mit den Saiteninstrumenten angenehm abwechseln. Es werden übrigens nur wenig Nonette geschrieben, weil die Besetzung schwierig ist, und mehre tüchtige Musiker erfordert.

Normalidee (Aesth.), Mustergedanke; die Idee, welche, sowohl bei der Hervorbringung, als zur Beurtheilung eines Kunst-

werkes als Richtschnur dient. Bendavid erklärt sie als die Mitte zwischen den äußersten Gränzen, welche die Einbildungskraft festhalten muß, um ein bestimmtes Bild von einer Sache zu bekommen. Die äußersten Gränzen dessen, was zu einerlei Art gehört, weichen auf einer oder der andern Seite nicht so sehr von einander ab, daß die Mitte zwischen beiden nicht für alle Menschen fast die nämliche seyn sollte. So fällt die Normallänge des männlichen Körpers für jeden Menschen wohl zwischen fünf und sechs Fuß, weil es schwerlich einen Mann über zehn und unter zwei Fuß gibt. Die Normalidee bestimmt zugleich die ästhetische Wahrheit und das Urtheil des Kunstrichters. Hat der Künstler sein Werk nicht nur mit Talent, sondern auch nach der eigentlichen Normalidee entworfen, hat er nicht nur die Sache dem Vorbilde entsprechend, sondern das Vorbild selbst so gemacht, daß es die Mitte zwischen den äußersten Gränzen der in der Erfahrung gegebenen Gegenstände dieser Art enthält, so steht die Vermittelung nicht nur muthmaßlich, sondern gewiß zu erwarten. Des Künstlers Vorbild enthielt eine Normalidee, und auch so das Bild des Kunstrichters; und da diese doch von Dingen einer Art nicht weit von einander abstehen, so paßt das Bild, welches der Kunstrichter durch das Kunstwerk erhält, fast genau mit der seinen zusammen. Hat aber der Künstler nach keiner Normalidee gearbeitet, hat er aufs Gerathewohl gearbeitet, und bloß Theile zusammen getragen, die seiner Einbildungskraft damals gefielen, als sie das Vorbild ersann; so erwarte er, bei allem Talente, doch nicht mit Gewißheit, daß sein Werk dem Kunstrichter gefallen werde. Dieser entwirft sich eine Normalidee, ehe er das Werk beurtheilt, und findet daher keine Wahrheit in dem Werke, da dessen Bild nicht mit der Normalidee zusammenfällt. So schwierig das Entwerfen einer Normalidee von äußern Gegenständen auch ist, so unendlich schwieriger ist es noch, wenn es auf die schöne Darstellung von geistigen Eigenschaften, von Handlungen und Begebenheiten ankommt. Auch hier muß die Einbildungskraft des Künstlers die Mitte zwischen den äußersten Gränzen auffassen, festhalten und mit Talent darstellen. Die Normalidee gleicht oft keinem einzigen Gegenstande der Erfahrung, ist aber gerade das, wornach der Künstler streben muß, wenn er seinem Werke den Stempel der ästhetischen Wahrheit aufdrücken will; es ist für die Erfahrung das Falscheste, für die Einbildungskraft das Wahrste. Nun aber heißt jedes Gedankending, das in der Erfahrung nicht genau angetroffen wird, aber doch das Ziel anzeigt, wornach man streben muß, wenn man die Wahrheit erreichen will, ein Ideal. Daher geben die Sachverständigen dem in allen seinen Theilen nach einer Normalidee gearbeiteten Kunstwerke den Namen eines ästhetischen Ideals.

Nota buona, cambiata, cattiva, caratteristica (ital., Mus.), für: im guten Takttheil stehende, Wechsel-, im schlechten Takttheil stehende, charakteristische Note.

Note sensible (franz.), empfindsame Note, ist die große Terze der Dominante oder die kleine Untersecunde der Tonika einer Tonart. So ist h z. B. die empfindsame Note der c-Tonart, gis jene der a-Tonart, sei es in Dur oder in Moll. Man nennt sie so, weil sie nach dem Accorde der Dominante auf dem kürzesten Wege zur Tonika zurückführt, und gleichsam dahin sich wieder zu erheben verlangt. In der Molltonart gibt es nur bei aufwärts schreitender Tonleiter eine empfindsame Note; die Secunde der Tonika im Herabschreiten dafür zu nehmen, hieße nur die Begriffe verwirren. In der Harmonielehre ist es eine unumstößliche Regel, daß die empfindsame Note nie verdoppelt werden darf, weil dieß, ohne Octaven zu machen, nie geschehen kann.

Noten (Mus.), die Zeichen der Tonschrift, durch welche sowohl die Höhe oder Tiefe jedes einzelnen Tones, als die Dauer desselben bezeichnet wird. Hierzu bedient man sich des Liniensystems, oder fünf gleichlaufender horizontaler Linien, unter, auf, zwischen und über welchen die Noten geschrieben werden. Da jedoch auf diese Weise nur eilf Noten dargestellt werden können, der Tonumfang der meisten Stimmen und Instrumente diese Zahl aber oft überschreitet, so wendet man die Hilfslinien an, welche kurze Striche sind, deren man zuweilen vier, fünf, sechs, ja noch mehr zu gleicher Zeit gebraucht, und die sowohl über als unter dem Liniensystem angewendet werden, um höhere oder tiefere Töne zu bezeichnen, als die durch das Liniensystem dargestellten. Die Noten werden auf und unter diese Hilfslinien geschrieben. Um bei so viel Tönen nicht gar zu viel Hilfslinien nöthig zu haben, hat man Zeichen erfunden — Notenschlüssel, welche die gleichen Noten des Liniensystems, nach Beschaffenheit der Stimmen, von welchen sie vorgetragen werden sollen, beträchtlich erhöhen oder erniedrigen. Man wendet hauptsächlich drei Gattungen derselben an. Für die tiefen Stimmen und Töne den F- oder Baßschlüssel, der einem umgekehrten C gleicht, immer in neuerer Zeit auf der vierten Linie des Liniensystems steht, und die Stelle, die das kleine f einnimmt, bezeichnet. Dieser Schlüssel wird für alle Baßinstrumente und Stimmen, als Contrabaß, Violoncell, Baßposaune, Fagott u. s. w., dann für tiefe Männerstimmen und die tiefern Octaven des Fortepiano und der Harfe angewendet. Für die mittlern und höhern Gesangstimmen, so wie für einige wenige Instrumente der C-Schlüssel, der in seiner einfachen Gestalt aus zwei senkrechten Strichen besteht, die durch zwei horizontal gezogene verbunden werden; letztere schließen bei dem Tenorschlüssel die vierte, bei dem Altschlüssel die dritte und bei dem So-

pranschlüssel die erste Linie des Liniensystems von unten herauf ein, und bezeichnen die Stelle, die das c einnimmt. Man bedient sich des Tenorschlüssels für höhere Männerstimmen, für die Tenorposaune und die höhern Noten sowohl des Violoncells als des Fagotts. Der Altschlüssel wird bei den Stimmen für den Contraalt, für die Viole und für die Altposaune angewendet; der Discantschlüssel dagegen wird jetzt ausschließlich nur noch für höhere Weiber- oder Sopranstimmen gebraucht. Der Violinschlüssel oder G-Schlüssel endlich ist der höchste, gleicht einem geraden lateinischen & und bezeichnet die Stelle des Tones G. Er wird fast für alle Blasinstrumente, für die Violine, die höhern Octaven der Harfe und des Fortepiano, für die Guitarre, die höhern Töne des Violoncells und der Viola, und auch vielfach für den Gesang angewendet. Man gebrauchte vor Zeiten für den Bariton den F-Schlüssel auf der dritten, für den hohen Alt den C-Schlüssel auf der zweiten und den Violinschlüssel auf der ersten Linie; doch genügen die erst genannten, die jetzt allein angewendet werden. Ihre Zahl jedoch noch beschränken wollen, und wie viele Musikverleger, besonders in den Clavierauszügen aus Opern, zu thun pflegen, alle Gesangstimmen im Violinschlüssel schreiben, würde nur zu Irrungen Anlaß geben, und das Lesen der Partituren erschweren, das durch die Anwendung der Schlüssel sehr erleichtert wird. Ueberdieß ist die Kenntniß der verschiedenen Schlüssel eine leichte Sache, die kein besonderes Studium erfordert. Was die Geltung der Noten betrifft, so bedient man sich in der neuern Musik, welcher die Bindungszeichen und Puncte einen bedeutenden Vorzug vor der ältern geben, nur mehr der ganzen Note, welche wie ein Kreis aussieht und keinen Stiel hat, der halben, eben so geformten, jedoch mit einem Stiele versehenen, der Viertelnote, die einem großen starken Puncte gleichsieht und mit einem Stiele versehen ist, der Achtelnote, die eben so gestaltet ist, jedoch mit einem einmal, der Sechzehntheilnote mit einem zweimal, der Zweiunddreißigtheilnote mit einem dreimal, der Vierundsechzigtheilnote mit einem viermal durchgestrichenem Stiele u. s. w., und selten noch der alten Brevisnote, die zwei Takte gilt, und aus zwei horizontalen Strichen besteht, die von zwei senkrechten begrenzt werden. Jede dieser Notengattungen gilt nur die Hälfte der unmittelbar vorhergehenden, die ganze Note aber vier Viertelnoten oder einen ganzen Viervierteltakt. Die Griechen hatten eine sehr verwickelte und schwierige Art, ihre Noten zu schreiben. Ueber die Geltung derselben konnte kein Zweifel obwalten, da sie nur lange und kurze Noten hatten, welche wie die Silben des Taktes genau bemessen waren, so daß eine lange Note immer zwei kurze galt; da sie aber die Buchstaben des Alphabetes zur Bezeichnung

der Noten gebrauchten, die Aehnlichkeit der verschiedenen Octaven nicht kannten oder nicht benutzten, sich in jeder verschiedenen Tonart verschiedener Zeichen bedienten, und die Töne der Singstimmen mit andern Zeichen darstellten, als die der Instrumente, so hatten sie in allem 990 Tonzeichen, nach Andern 1620, von welchen 495 für die Singstimmen und eben so viele für die Instrumente bestimmt waren. Darum wollte Plato, daß sich die jungen Leute damit begnügten, zwei bis drei Jahre Musik zu lernen, bloß um die Anfangsgründe sich eigen zu machen. Papst Gregor vereinfachte die griechische Tonschrift, indem er für die zweite Octave dieselben Buchstaben anwendete, die für die erste gebraucht wurden, nur daß sie in der höhern sich in kleinerer Gestalt wiederholten. Der eigentliche Reformator war aber Guido von Arezzo im eilften Jahrhunderte, der das Liniensystem erfand und Puncte auf die Linien setzte, um die verschiedene Höhe und Tiefe der Töne zu bezeichnen. Johann von Muris erfand 1338 die verschiedenen Gestalten der Noten, welche Erfindung jedoch von Manchen bestritten und dem Deutschen Franco aus Cöln zugeschrieben wird; und so gestaltete sich allmählich das jetzige Notensystem, nicht ohne viele Verirrungen und vieles Herumtappen. Im Mittelalter hatte man folgende Noten: die Maxima, welche 8 zweitheilige Takte oder Schläge galt; die Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa und Semifusa. Letztere entspricht unserer sechzehntheiligen Note, die andern haben immer die Hälfte der Geltung der unmittelbar Vorhergehenden. Die Figuren dieser Noten näherten sich vielfach der Gestalt der unsrigen. Man findet sie in sehr vielen Lehrbüchern abgebildet.

Notendruck, Notenstich, Notensteindruck. Schon seit dreihundert Jahren werden Noten mit beweglichen Typen gedruckt, und fast eben so lange Zeit kennt man auch die Kunst, Noten in Kupfer zu stechen. Jedoch erfand man erst zu Anfange des vorigen Jahrhunderts die Methode, Noten in Zinnplatten zu schlagen, und sie mittelst einer Kupferpresse abzuziehen. Breitkopf zu Leipzig trug viel zur Vervollkommnung dieser Kunst bei, die aber später noch sehr verbessert wurde. Haslinger in Wien, Breitkopf und Härtel, so wie Probst zu Leipzig, Schott in Mainz, dann die Pariser und Londoner Verleger liefern jetzt sehr geschmackvolle, rein und correct gestochene Auflagen, und diese Kunst ist eben jetzt im vollen Aufblühen begriffen. Der Notensteindruck scheint dagegen, trotz wiederholter Versuche, nicht recht empor zu kommen; doch ist die Lithographie noch neu und hat noch bei Weitem nicht ihren höchsten Punct erreicht. Gut, correct und leserlich geschriebene Orchesterstimmen werden indessen noch immer von den Meisten und zwar mit Recht den gestochenen Stimmen vorgezogen.

Notenpapier, ist das mittelst des Rastrales oder einer eigenen Maschine mit einer gewissen Zahl von Liniensystemen versehene und zum Notenschreiben eingerichtete Papier. Letzteres muß stark, nicht zu glatt seyn, und das Radiren gestatten. Die Liniensysteme müssen mit einer etwas blassen Tinte rastrirt werden, damit die mit schwärzerer geschriebenen Noten um so mehr abstechen und sichtbarer werden. Man hat Notenpapier von allen Formaten: Violinformat, das mehr Höhe als Breite hat, vorzüglich zu Instrumentalstimmen geeignet; dann Clavierformat, das breiter als hoch ist, sowohl für Clavierstücke als für Singstimmen anwendbar, indem es den Sänger weniger verdeckt, auch Mignon-Notenpapier von sehr kleinem Formate, das indessen höchstens zu Romanzen verwendet werden kann. Ferner gibt es 8, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 20 bis 24 liniges Notenpapier, das mit wenigern Linien zu ausgeschriebenen Stimmen, mit mehren zu Partituren verwendet wird. Das Deutsche hat sich brauchbarer als das einst fast allein verwendete Italienische bewiesen.

Notenlesen, ist die Fertigkeit, ein zuvor nicht gekanntes Musikstück aus der Stimme oder der Partitur zu entziffern und zu verstehen, so daß man das Ganze gleichsam innerlich vorträgt, und die Schönheiten und Schwächen des Werkes auffaßt. In beschränkterm Sinne ist das Notenlesen die Fähigkeit, die relative Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke oder Schwäche der Noten eines Musikstückes oder einer Stimme auf einen Blick zu fassen. Verbindet man damit die Fertigkeit, diese so gefaßten Noten richtig, rein und in angemessener Bewegung, sei es zu singen oder auf einem Instrumente zu spielen, so nennt man dieß Notentreffen, im scherzhaften Sinne wohl auch Notenfressen, mit dem Nebenbegriffe des fertigen aber geistlosen Vortrages.

Notenschreibmaschine oder Fantasirmaschine, ist eine mechanische Vorrichtung, welche an einem Clavierinstrumente angebracht, und dazu dienen soll, Alles, was auf den Clavieren gespielt wird, schnell aufzuzeichnen, damit der Componist die vorgetragene Fantasie nicht mehr aufzuschreiben, sondern nur das Geschriebene zu entziffern und gehörig zu ordnen brauche. Der Engländer Creed, die Deutschen Unger und Höchfeld, beschäftigten sich mit dieser Erfindung, die jedoch nicht weiter benutzt wurde, und sich wenig brauchbar erwies.

Notenstecher ist derjenige, der Noten sticht. Er bedient sich dazu eines eisernen Rastrels oder einer Rastrirmaschine, vieler Punzen, auf welchen die Noten der verschiedenen Geltungen, alle musikalischen Zeichen, Kreuze, Be, Auflösungszeichen, alle Buchstaben und Zahlen u. s. w. eingegraben sind, dann eines Griffels. Zuerst theilt er das Manuscript ab, und bezeichnet mit Bleistift

die Eintheilung in Systeme und Seiten, wobei er darauf bedacht seyn muß, daß man bequem umwenden könne, dann skizzirt er leicht das Ganze, und bedient sich endlich seiner Punzen und dann nochmals des Griffels, um die Platte zu vollenden.

Notturno (ital.) s. Nachtmusik.

Novelle (ital., Aesth. u. Poetik), dem Worte nach Neuigkeit, war auch ursprünglich bloß ein kleines Geschichtchen, eine kurze Erzählung, eine auffallende Begebenheit, eine Anekdote, ein Schwank, immer aber war der Grundbegriff **Neuheit**, und ihr Element war die äußere wirkliche Welt; die Idee, das Raisonnement war ihr fremd. Jetzt ist der Begriff der zur epischen Form der Poesie gehörenden Novelle ein ganz anderer, und in der Festsetzung der Unterschiede zwischen Roman, Novelle und Erzählung ist man noch nicht ganz einig. A. W. **Schlegel** setzt das unterscheidende Merkmal in eine unsichtbar sichtbare Subjectivität, d. h. der Dichter darf in ihr sein eigenstes Gefühl leise und wie in einem Sinnbilde durchschimmern lassen. **Rumohr** versetzt sie der Form nach in die Classe der Erzählungen, und unterscheidet sie dem Inhalte nach von der Erzählung. Die eigentliche Erzählung ist eben nur Erzählung. Sie entwickelt eine Reihe von Begebenheiten, welche, um nicht einzuschläfern, allerdings wohl ein höheres Interesse erregen, von geistreichen Gedanken, schönen Sentenzen und solchen mehr begleitet, unterstützt werden müssen; doch alles nur aphoristisch und desultorisch, mit andern Worten, gleich als wie zufällig, aus den entwickelten Begebenheiten hervorgehend. In der Novelle knüpft sich nicht etwa der geistreiche Inhalt an die Begebenheit, diese vielmehr an die Idee, welche dem Ganzen zum Grunde liegt, und darin hindurchgehalten und gehandhabt wird. Eine Novelle ist daher mehr die Hervorbringung des Tiefsinnes als der Imagination; Gefühl, Anschaulichkeit, Handlung, sogar jedes freiere Aufsprudeln des Geistes ist eigentlich von der Novelle ganz ausgeschlossen. In eine Novelle gehört das Element des Wunderbaren, die tiefsinnige Unvernunft, der lebhaft sprudelnde Witz, und so vieles Andere, so dieser Gattung eigenthümlich ist, und ihr den besonderen Reiz verleiht. In dieser Ansicht Rumohrs von der Novelle ist unstreitig viel Wahres, nur findet ein geistvoller Kritiker den Ausdruck »die Idee« zu gefährlich, weil er zu Mißdeutungen Veranlassung geben, und fälschlich so gedeutet werden könnte, als müsse die Novelle einen bestimmten moralischen Lehrsatz oder einen Gemeinspruch, womit die Kunst durchaus nichts zu schaffen hat, predigen. **Tieck**, selbst Muster der modernen Novelle, spricht in der Charakteristik derselben, anstatt von der **Idee** von einem **Wendepunct**. Eine Begebenheit, behauptet er, muß anders vorgetragen werden, als eine Erzählung, diese sich von Geschichte unterscheiden und die Novelle nach jenen Mu-

stern sich dadurch aus allen andern Aufgaben hervorheben, daß sie einen großen oder kleinern Vorfall ins hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist. Diese Wendung der Geschichte, dieser Punct, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt und doch natürlich vom Charakter und den Umständen angemessen die Folge entwickelt, wird sich der Fantasie des Lesers um desto besser einprägen, als die Sache selbst im Wunderbaren, unter andern Umständen wieder alltäglich seyn könnte. Wenn Tieck übrigens von der Novelle sagt: bizarr, eigensinnig, fantastisch, leicht witzig, geschwätzig und sich ganz in Darstellung auch von Nebensachen verlierend, tragisch wie komisch, tiefsinnig und neckisch, alle diese Farben und Charaktere läßt die ächte Novelle zu, nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunct haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet — so hat er nicht nur die Novelle, sondern noch schärfer seine eigenen Novellen charakterisirt. Aus allen Untersuchungen resultirt, daß die Hauptsache in der Novelle darin bestehe, einen interessanten Gedanken dichterisch aufzufassen und zu halten, durch anziehende Gestalten, wie im Drama vorzuführen und ohne übertriebene Verwicklung heiter und tragisch zu lösen, in der Erzählung aber die Erzählung, selbst die lebhafte Darstellung einer einfachen Handlung mit steter Beziehung auf ein interessantes Individuum die Hauptsache ist, wiewohl auch die Erzählung eine gewisse Idee veranschaulichen kann. Während Mancher die Novelle nach ihrer ursprünglichen kurzen Form für einen zusammengepreßten Roman ansieht, haben wieder Andere darin versucht, den Roman geistiger, stoffloser zu machen, und Laube meint, der Unsichere wird immer noch am Besten zurecht kommen, wenn er sich unter der Novelle einen Ausschnitt des großen Lebenskreises denkt; es kann doch deßhalb alles darin zu finden seyn, nur schärfer, spitzer, kürzer, wiederum einseitiger, überraschender. Die Meisterschaft des Dichters, sagt Weber, wird sich darin zu bewähren haben, daß er, in räumlicher Enge sich fassend, auf das Ziel mit sicherem, gleichmäßigem, kräftigem, aber keineswegs athemlosem Schritte zustrebe, ohne weder durch anfängliche Breite weiterhin unverhältnißmäßig kurz werden zu müssen, noch den Leser zu übereilen, das Gemüth zu bedrücken, die Effecte über einander herstürzen zu lassen. Das Geheimniß einer in angenehmer Leichtigkeit bedeutenden Unterhaltung, wozu viel Geist, vieles Wissen (das sich aber lieber zurückhält als vordrängt), viele Weltkenntniß, viel gesellschaftlicher Takt und zugleich ein wohlwollendes Behagen, das auf sittlich-klarer Lebensansicht beruht, mit einem Worte, wozu eine gemüthlich wie erfahrungsmäßig vollkommene Bildung gehört, das ist auch das Geheimniß eines guten Novellentons. Dazu kommt aber,

weil die Unterhaltung sich künstlerisch erzeigen soll, Erfindungs- und Gestaltungsgabe, glückliche, wohlgeordnete Fantasie, ein Maß des Schönen, welches die rechte Mitte zwischen lyrischem Schwunge und prosaischer Kälte zu halten weiß, kurz, wie man wohl merken wird, mehr Tugenden, als die Unzahl der deutschen Poeten, welche uns in jeder Messe mit Dutzenden neuer Novellen beschenkt, in ihrer form- und fessellosen Gemüthlichkeit sich träumen läßt.

Numerus (lat., Zahl; Rhet.). Mit diesem Ausdrucke, wofür wir kein entsprechendes deutsches Wort haben, bezeichnet man Ebenmaß der ungebundenen Rede zur Hervorbringung des Wohllautes — Eurythmie. Streng genommen soll der Numerus das für die prosaische Rede seyn, was der Rhythmus für die metrische. Man pflegt aber oft das griechische Wort Rhythmus mit dem lateinischen Numerus zu vertauschen, und spricht von einem poetischen Numerus — Versification — und einem oratorischen Rhythmus — rhythmischen Prosa. Der eigentliche oratorische Numerus (über den poetischen s. Rhythmus) geht hervor aus einer geschickten Anordnung und Verbindung der einzelnen Glieder und Sätze zu Perioden, und aus der Mannigfaltigkeit und Verbindung dieser Perioden unter sich selbst. Das Geheimniß des oratorischen Numerus besteht daher in der harmonischen Proportion, sowohl in der Eintheilung der Perioden und ihrer Glieder, als der Worte und Gedanken, und in dem Tonischen des Stils. Nach dem Urtheile Quintilians ist das Gehör der beste und sicherste Richter in der Composition der Rede.

O.

O (Mus.), oder vielmehr ein gerades und ein umgekehrtes o, nämlich co, war in der Musik des Mittelalters das Zeichen des tempus perfectum, das heißt, des dreitheiligen Taktes; das tempus imperfectum, oder der zweitheilige Takt, wurde durch ein einfaches c angezeigt; daher die noch jetzt übliche Bezeichnung.

Obelisk (vom Griech., Spitzsäule; Bauk.), eine hohe vierseitige, aus einem Blocke sehr festen Steins glatt geformte Säule, die oben schmäler als unten in eine kleine Pyramide endiget. Auf dieser, so wie auf dem obern Schafte, seltner am untern Ende desselben, sind Reliefdarstellungen, und auf den langen Seitenflächen des Schaftes Hieroglyphenreihen eingehauen. Man hat später die Benennung auf ähnliche, langgestreckte und nicht immer in Aegypten, sondern auch in andern Ländern verfertigte Denkmale übertragen, die zwar einige, aber nicht alle aufgezählten Merkmale an sich tragen. Einer der größten in Europa befindlichen Obelisken ist der in neuester Zeit in Paris aufgerichtete Obelisk von Luxor.

Oberbau (Bauk.), der Bau ober der Erde; im Gegensatze des Grundbaues oder des Baues unter der Erde.

Oberdach (Bauk.), die obere mehr flache Hälfte bei gebrochenen oder Mansardendächern.

Oberdominante (Mus.), die Oberquinte des Grundtons; s. Dominante.

Oberlicht (Bauk.), ein in demselben Stockwerke über der Thür befindliches Fenster.

Oberplatte (Bauk.), das oberste glatte Glied über dem Karnieße eines Haupt- oder andern Gesimses, auch Ueberschlag genannt, auch so viel wie Abacus; s. d.

Oberschoß (Bauk.), das obere Stockwerk eines Hauses.

Oberstimme (Mus.), die höchste der Hauptstimmen eines Tonstückes, z. B. in einem vierstimmigen Chore der Sopran, in einem Bogenquartette die erste Violine, in einer Symphonie bald die erste Violine, bald jenes Blasinstrument, welches höher als die anderen steht und gewöhnlich die Melodie vorträgt. Octaven und Quinten sind zwischen der Oberstimme und dem Basse hauptsächlich zu vermeiden, weil sie übel klingen.

Oberstreif (Bauk.), das über dem Obersaum (s. d.) befindliche platte Glied des Unterbalkens.

Oberwerk (Mus.), der obere Theil oder das obere Stockwerk einer großen Orgel, nebst den dazu gehörigen Windlade, Pfeifenwerke und Claviere, welches letztere besonders für sich gespielt oder an das Hauptclavier des Werkes gekoppelt werden kann.

Obligat (vom Lat., verbunden; Mus.), die Stimme eines Tonstückes, die nicht willkürlich weggelassen werden kann, sei es, daß sie hin und wieder die Melodie vorzutragen habe, oder als Begleitungsstimme zur Harmonie wesentlich ist. Da in neuerer Zeit alle Orchester fast immer vollständig besetzt sind, so machen die Componisten nur sehr selten mehr den Unterschied zwischen obligaten und bloßen Ausfüllungsstimmen, und alle Instrumente sind in ihren Tonwerken obligat. Vor Zeiten gaben sich die Tonsetzer die undankbare Mühe, Claviersonaten mit willkürlicher Begleitung einer Flöte oder einer Violine zu schreiben, oder Duetten, die mit beliebiger Begleitung eines Violoncelles auch als Terzetten gespielt werden konnten. Man kommt, und mit Recht, davon ab. In älteren Musikwerken heißt corno obligato, clarinetto obligato, so viel als corno solo, clarinetto solo, und zeigt an, daß diese Instrumente concertirend als Hauptstimmen mitzuwirken haben. In den ältern französischen Opern kommt auch der Ausdruck récitatif obligé, obligates Recitativ vor, wodurch angedeutet wird, daß eines Theils die Blasinstrumente darin beschäftigt sind, andern Theils längere oder kürzere Sätze vorkommen, die streng im Takte vorgetragen werden müssen.

Oboe, irrig Hoboe, ein Blasinstrument, das aus einer harten Holzgattung, am gewöhnlichsten und besten aus Buchsbaumholz verfertiget wird, aus drei Theilen, einem Ober-, einem Mittelstücke und einem Schalltrichter oder Becher besteht, und mittelst eines Rohres intonirt wird. Vor Zeiten hatte die Oboe, welche eigentlich eine vervollkommnete Schalmei ist, nur zwei Klappen, nämlich die c- und die dis-Klappe; sie ist in neuester Zeit, besonders durch die erfolgreichen Bemühungen des Künstlers Sellner, Professor der Oboe am Wiener Conservatorium, bedeutend vervollkommnet worden. Mit Hilfe der dreizehn oder vierzehn auf die zweckmäßigste Art an der Oboe angebrachten Klappen, nämlich der h, der c, der cis, der doppelten dis, der fis, der gis, der doppelten f und b, der c-Triller- und der Schleifklappe, ist man jetzt im Stande, in allen Tonarten mit vieler Fertigkeit zu spielen, alle Intervalle bequem und mit vollkommener Gleichheit des Tones zu verbinden, und jeden Ton richtig und kräftig anschlagen zu können. Durch den angebrachten Cylinder kann man das Oberstück verlängern und verkürzen, folglich der Stimmung nachhelfen, und durch das weiche Rohr wird der Ton eben so biegsam als klangvoll. Der Umfang der Oboe als Orchesterinstrument erstreckt sich vom tiefsten Violin h bis zum dreigestrichenen d durch alle Töne der chromatischen Tonleiter. In Concertstücken setzt man die Oboe bis zum dreigestrichenen f, ja das höher liegende fis, g, gis und a, lassen sie auch ohne viele Mühe, wiewohl etwas unsicher hervorbringen. Die Oboe ist ihres gleichen, klangvollen Tones und des Umstandes wegen, daß man sie in allen Tonarten anwenden kann, ein sehr brauchbares, ja das brauchbarste Orchesterinstrument. Uebrigens ist die Oboe schwieriger zu erlernen, als die meisten andern Blasinstrumente, und verlangt eben so angestrengte, als zweckmäßige Uebung; besonders wichtig ist das Studium der gehaltenen oder Bildungstonleiter; die Oboe, wie die Violine, verträgt die Mittelmäßigkeit durchaus nicht, und wird, von einem Pfuscher behandelt, im höchsten Grade widerwärtig.

Oboist, derjenige, der die Oboe spielt. Da bei der neunstimmigen Harmonie die Oboe immer die erste Rolle spielte, so hat man bei den Regimentsmusiken alle zu dieser Harmonie gehörigen Musiker, als Clarinettisten, Fagottisten u. s. w., weil sie gleichsam den Kern bilden, vor Zeiten Oboisten genannt, um sie von den Bandemusikern oder Bandisten zu unterscheiden, welcher Unterschied sich in Oesterreich auch auf ihre Uniform erstreckt.

Obscön (vom Lat.), schändlich, unanständig, und in Beziehung auf Geschlechtsverhältnisse schlüpfrig. — (Aesth.) Das Obscöne ist unsittlich, ist daher kein passender Stoff für die Kunst, die nicht da ist, um den Sinnen zu schmeicheln, wenn auch nicht

unmittelbar da, um Moral zu lehren, doch nur nach dem Schönen ringt, und das Schöne darf nie unsittlich oder widersittlich werden; die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien, die innere (sittliche) Freiheit ist geistiger Natur, die Schönheit bezeichnet Steckling als die Offenbarung der Idee der Freiheit im Sinnlichen. Beiden, der Sittlichkeit und der Schönheit, liegt derselbe Urbegriff zum Grunde, welcher bei der einen nur in der Geisterwelt, bei der andern in der Sinnenwelt verwirklicht wird; beide sind demnach einander nahe verwandt. Kant bezeichnet die Schönheit als das Symbol der Sittlichkeit; das Sittliche kann daher vom Schönen nie getrennt, noch weniger feindlich gegenüber gestellt werden, indem es dann aufhören würde schön zu seyn. Dazu gehört nicht, daß das Schöne unmittelbar auf Beförderung des Guten hinwirke; wiewohl ihm dieß mittelbar zu thun nicht untersagt ist, so darf es diesen der Moral angehörigen Zweck doch nicht vorwalten lassen, um nicht seinen eigenthümlichen Charakter zu verlieren, wie es denn überhaupt jeden anderweitigen Zweck dem des unmittelbaren Gefallens unterordnen muß; noch gehört dazu, daß es sich der Darstellung sittlicher Fehler und Gebrechen enthalte, es kann Sünden, Laster, Teufel schildern, nur so, daß einerseits die Schilderung den Zwecken der Sittlichkeit bei unverdorbenen Seelen keinen Eintrag thue, daß sie folglich weder obscön noch verführerisch werde; andererseits den Zwecken der Schönheit nicht schade und nicht ekelhaft widerwärtig ꝛc. werde.

Ochsenauge (Bauk.), ein kleines rundes Dachfenster, gewöhnlich nur in der obern Hälfte eines gebrochenen Daches.

Octachordon, Tonreihe von acht diatonischen Stufen. Unter der Benennung Octachordum Pythagorae oder Pythagorische Lyra verstand man bei den Griechen das ganz alte, von Pythagoras eingerichtete Tonsystem, welches bloß aus den beiden Tetrachorden Meson und Synemmenon bestand, und der jetzigen Tonfolge e, f, g, a, h, c, d, e entsprach.

Octave (Mus.), das consonirendste Intervall nach dem Einklange, welches in unserem temperirten Tonsystem immer in seiner ursprünglichen Reinheit ausgeübt werden muß. Verhält sich der Einklang wie 1 zu 1, so verhält sich ein Ton zu seiner Octave wie 1 zu 2, und eben dieses einfache Tonverhältniß ist die Ursache, daß eine doppelte, drei-, vier- oder mehrfache Octave vom Ohre nicht so leicht gefaßt wird und nicht so angenehm klingt, als die einfache Octave, welche in der Harmonie und sehr oft in der Melodie ohne Gefahr mit dem Einklange verwechselt werden kann. Man nennt dieses Intervall Octave, weil sie die achte diatonische Stufe ist. Die Octave ist ferner noch dadurch merkwürdig, weil sie die Gränze ist, innerhalb welcher alle wesentlich von einander verschiedenen, primitiven Töne enthalten sind, indem alle Töne, welche diese

Gränze überschreiten, nur Wiederholungen der erstern in einer vermehrten oder verminderten Größe sind. In unserem modernen Tonsysteme nimmt man die Contraoctave als die tiefste an, dann kommt die große Octave vom großen bis zum kleinen c und so fort, die übrigen, bis zur Quarte über der achten Octave, wobei es sich versteht, daß man vom Zwei- und Dreißigfußton anfangend, bis zum höchsten Flageoletton der Orgel fortschreitet. In der Harmonie wird das Intervall der Octave stets in seiner consonirenden Eigenschaft angewendet. Die verminderte Octave wird bloß im Durchgange angewendet, und noch dazu nur selten. Die übermäßige Octave ist dagegen nichts anders, als die um eine Octave von ihrem Grundton abgerückte übermäßige Prime. Octave nennt man auch diejenigen Flötenstimmen der Orgel, die um eine oder zwei Octaven höher stehen, als das Principal, und die den Ton keines besondern Instrumentes nachahmen. Eine Stelle oder Passage in der höhern oder tiefern Octave singen, oder auf einem Instrumente spielen, was durch die Worte all' ottava alta, all' ottava bassa oder blos ottava alta, ottava bassa auch 8vo ausgedrückt, wobei im letztern Falle die höhere Octave allein verstanden wird, bedarf keiner besondern Erklärung, da dieselben Noten nur um 8 Töne höher oder tiefer vorgetragen werden.

Octaven, Octavengänge, Octavenfolgen heißt man in der Harmonielehre die unmittelbare Folge zweier oder mehrer Octaven in gerader Bewegung, und verpönt sie, so wie unmittelbar auf einander folgende reine Quinten. Solche Verbote sind in einer Kunst, wo das Ohr die Urtheile in letzter Instanz fällt, nie so streng zu nehmen, und klingt die Accordenfolge gut, verletzt sie den Gehörsinn nicht, hat das Tonwerk Kraft und Ausdruck, so mag immerhin der talentvolle Tonsetzer den Pedanten die Sorge überlassen, nach Octaven und Quinten in seiner Partitur zu jagen, und seufzend darüber den Kopf zu schütteln. Anders verhält es sich jedoch in contrapunctischen Sätzen, wo sich die vernachläßigte Regel bei den Umkehrungen schwer an dem Uebertreter rächt, weßwegen auch die älteren Tonlehrer so großes Gewicht darauf gelegt haben. Aber im freien Stile kann man, wie gesagt, davon abweichen, so bald es das Ohr nicht beleidigt. Indessen liegt dieser Regel etwas Wahres zum Grunde. Wohlthuend ist die Modulation nur dann, wenn man sich in verwandten Tonarten bewegt, die mit der ursprünglichen gemeinschaftliche Intervalle haben, oder deren Accorde doch in den Accorden der ursprünglichen Tonleiter enthalten sind. So geht man harmonisch richtig und angenehm von c dur nach g dur, f dur, a moll, e moll, ja nach d moll über, weil in den vier ersten Fällen gemeinschaftliche Intervalle vorhanden sind, und im letzten Falle der d-moll-Accord auf den Sextenaccord der Quarte f der ur-

sprünglichen Tonart gegründet ist. Von c nach d dur selbst in der Gegenbewegung überzugehen, wird aber nur durch den darauf folgenden Uebergang in g dur zuläßig und gemildert; es würde das Gehör beleidigen, obgleich fehlerlos seyn, wenn man in diesem Falle auf den d-dur-Accord den a-dur-Accord anschlüge und folglich die g-dur-Tonart ganz überspränge.

Octavflöte, Piccolo; s. Flöte.

Octavenregel s. Regel der Octave.

Octett (vom Lat., Mus.), ein für acht Gesangstimmen oder acht Instrumente, welche sie auch seyn mögen, componirtes Musikstück. Das Instrumentaloctett nähert sich dem Quartette und Quintette in Ansehung der Eintheilung der Sätze, aus welchen es besteht, und des Stiles, in welchem es geschrieben wird. Spohr hat ein meisterhaftes Octett komponirt, in welchem die Blasinstrumente effectvoll mit den Bogeninstrumenten concertiren, das aber selten auf angemessene Weise vorgetragen wird, weil die Hörner sehr schwierig sind.

Octonarius (lat., Metrik), achtfüßiger, trochäischer Vers, der akatalektische Tetrameter, Viertact, der Griechen, weil hier je zwei Füße (eine Dipodie) zu einem Metrum verbunden werden. Seine Länge macht einen Ruhepunct nöthig, daher immer ein Versabschnitt am Schluß der zweiten Dipodie; z. B.:

Tausend Sternenheere loben || meines Schöpfers Pracht und Stärke;
Aller Himmelkreise Welten || preisen seiner Weisheit Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, || die sein Werk hervorgebracht,
Sind Posaunen seiner Liebe, || sind Posaunen seiner Macht.
Kleist.

Dieser achtfüßige Vers der Alten zerfällt bei uns gewöhnlich in zwei vierfüßige; z. B.:

Frommer Stab, o hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heil'ge Eiche, mir gerauscht!
Schiller.

Ode (vom Griech. ᾠδή, Gesang, da sie, wie das Lied, auch ursprünglich mit Gesang begleitet vorgetragen wurde; Poetik). Eines der Hauptmomente der lyrischen Dichtungsform, der practische Ausdruck des durch eine Idee in Begeisterung versetzten Gemüthes. Nicht rein subjectiv, wie das Lied, nicht rein objectiv, wie die Hymne, hält sie zwischen beiden die Mitte, denn sie ist reflectirender Natur. Der Dichter, sagt Rosenkranz, geht von einer besondern Gelegenheit aus, welche in ihm als eigentliche Stimmung erscheint; z. B. die Spazierfahrt auf einem See im Mondschein erregt sein Nachdenken über die Wunder der Natur. Dieß ist die besondere Situation, in welcher der Dichter sich gerade befindet, und in welche er uns mit sich versetzt; jedoch bleibt

eine solche durch Zufälligkeiten ins Unendliche hin verschiedene Lage nur der Ausgang, der äußere Anhalt der Ode. Um sie, als dem besonderen Interesse der Wirklichkeit, was den Dichter gerade beschäftigt, legen sich seine besondern Betrachtungen an; die Ode wird deßwegen immer philosophirend und sucht die besondere Situation in ihrem allgemeinen Werth zu begreifen. Durch dieß Bestreben nun geschieht es, daß weder die Allgemeinheit für sich, noch die von dem Geiste des Allgemeinen wirklich erfüllte Individualität in der Ode ganz rein hervortreten, sondern daß eben diese Verbindung des einzelnen Interesses mit dem allgemeinen ihren Charakter ausmacht. Diese Verbindung kann sich der Form nach doppelt darstellen. Theils kann der Dichter vom Begriff anfangen, und von ihm zu sich übergehen, theils kann er mit sich beginnen, und von hier zum Begriffe aufsteigen. Die Betrachtung kann in ihrem Inhalte natürlich eben so mannigfaltig seyn, als der particuläre Fall selbst; die Odendichter unterscheiden sich hierin eigentlich, wie die philosophischen Schulen; Horaz und Haller sind stoisch, Klopstock ist speculativ u. s. w. Diesen Reflexionen ist übrigens keine strenge innere Einheit mit der besondern Gelegenheit nothwendig, sondern es ist die Freiheit der Ode, sich hierin auch ganz äußerlich verhalten, und die heterogensten Gedanken mit den zufälligen der Situation in Verbindung bringen zu können; ja das plötzliche Erheben von einem beschränkten, rasch entfliehenden Moment der Gegenwart zu ewigen Ideenkreisen, oder umgekehrt, das plötzliche Zurückfallen aus weiten Reflexionen in die Enge des einzelnen Lebens, erfüllt gerade viele Oden mit wunderbarem Reiz. Auch die mythologische und historische Ausschmückung ist der Ode durch ihren ästhetischen Begriff nicht schlechthin nothwendig gemacht, sondern es ist der Fantasie des Dichters ganz freigegeben, in welche Gegenden der göttlichen und menschlichen Geschichte er mit seinen Gedanken hinabtauchen, wie viel oder wenig, und welche Bilder er aus ihnen zur Veranschaulichung seiner Stimmung entlehnen will. Ein Ueberfluß darin verdirbt die Ode, weil sie dann nur ein Aggregat solcher fragmentarischen Bilder wird, welche am Ende kalt lassen; eher kann sie in der Reflexion umherschweifen. Die Odendichter der modernen Welt, z. B. Ramler, haben es hierin besonders versehen, indem sie sich aus der Lectüre der antiken Poeten eine Menge mythologischer Anspielungen angewöhnten, welche im Grunde für uns, da wir diese Vorstellungen nur künstlich erworben, gar keine rechte Gegenwart mehr haben. Auch Klopstock hat hierin gefehlt, indem er der nordischen Mythologie zutraute, daß sie den Deutschen mehr zusagen würde und müßte, als die classische, worin er sich sehr betrogen hat, weil die nordische Mythologie unserem dermaligen Bewußtseyn noch um vieles farbloser und dunkler ist, als

die classische. Die alte Eintheilung in heroische, sentimentale und didaktische Ode, mit den Unterabtheilungen der philosophischen und satirischen, ist eben so ungenügend, als der Begriff der Ode, als Lobgedicht, welcher im vorigen Jahrhundert aus der französischen Literatur herrschend war, und welcher sich so sehr festgesetzt hatte, daß Blumauer in dieser Manier sogar eine Ode an den Leibstuhl dichtete. Die Eintheilung der Ode gibt uns das Leben von selbst an, ihre Classification ließe sich von materieller Seite so ins Unendliche zerspalten, als Gelegenheiten und Stimmungen in eine unbestimmbar vielfache Mannigfaltigkeit aus einander gehen. Fest- und Traueroden, geistliche und weltliche, rollen aus dem Füllhorn der beweglichen Geselligkeit so bunt hervor, als sie selbst ihre Kreise weiter und enger, klarer oder verschlungener zieht. Eben so läßt sich unter den Oden der Unterschied der erhabenen, wenn man will tragischen und komischen, nur eben so ansehen, wie derselbe der gesammten Poesie gemeinsam ist. Die gewöhnlichen Silbenmaße der Oden im Deutschen sind die griechischen und lateinischen vierzeiligen Strophen, die aber mit vielen andern vermehrt worden sind, und noch immer vermehrt werden können; auch gebraucht man, obschon seltener, gereimte Silbenmaße mancherlei Art. Ueberhaupt hängt das Versmaß der Ode von der Beschaffenheit der darzustellenden Empfindung ab; der Ausdruck eines kräftigenden, männlichen Gefühls fordert den Jambus, der eines sänftigenden, weiblichen, den trochäischen Vers. Metrische Hyperkünsteleien sind eben so verwerflich, als willkürliche Regellosigkeit. Die Ode ist, wenn auch nicht unter dieser Benennung und in verschiedener Form, in allen Literaturen vorhanden. Der Gesang der Deborah im alten Testamente, ein Theil der Psalmen und Esras schwungvolle Betrachtungen, gehören hierher. Perser und Araber haben sich auch darin versucht. Der Grieche Pindar und der Römer Horaz leuchten durch Jahrhunderte als Muster. Bei den Italienern vertritt die dem Romantischen eigenthümliche Canzone (s. d.) die Stelle der Ode, und viele italische Dichter, wie Bernard Tasso, Testi, Menzini u. a., nannten ihre Gedichte Oden, ohne von der Form der Canzone wesentlich abzuweichen, oder wählten die Form, behielten aber den Namen Canzone bei. Die freiere Form der sogenannten anakreontischen Ode — ein Gedicht in kürzern Strophen mit in kurzen Intervallen wiederkehrenden Reimen — fand immer Beifall. Berühmt als Odendichter im siebzehnten Jahrhundert sind vorzüglich Chiabrera und Filicaja, letzterer hauptsächlich durch seine Oden auf die Belagerung Wiens; die spätern Dichter des siebzehnten bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts classificirt Rosenkranz in jene traurige Periode der italischen Literatur, wo aller Ernst und alle Tiefe aus der Poesie durch schöne Phrasen, hohle Begeisterung,

und wenn auch musikalisch anmuthige, doch innerlich leere und nichtige Formen verdrängt wurden, wie dieß vorzüglich bei Frugoni und Metastasio der Fall war. Als die Repräsentanten einer bessern Zeit, welche mit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts beginnt, sind zu nennen: Parini, Alfieri, Monti, unter deren Werken sich auch Oden befinden. Der ausgezeichnetste aber unter den neueren Dichtern Italiens ist Manzoni, welcher wie in dramatischen und epischen, so auch in seinen lyrischen Gedichten eine neue Bahn gebrochen. Seine geistlichen Oden, von ihm selbst Inni genannt, athmen Innigkeit und einfache Wahrheit, und seine Ode auf den Tod Napoleons gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen dieser Gattung. Die Spanier haben sich eben so wie die Italiener, selbst in den höhern lyrischen Dichtungsformen, der Canzone, oder in der anakreontischen Ode, der Canciones bedient; nur wenige haben Oden in kürzer und freier gebauten Strophen oder nach antiken Vorbildern gedichtet. Unter diesen wenigen verdient aus der älteren Zeit mit Auszeichnung genannt zu werden Spaniens innigster Dichter Ponce de Leon, dann Fernando de Herrera, auch Espinel, der Uebersetzer des Horaz, Villegas und der Seltsamkeit wegen auch die Nonne von Mexico Inez de Cruz, die sogenannte zehnte Muse. Aus der neuern und neuesten Zeit sind nennenswerth: Valdes, Moratin, Quintana und der Minister Martinez de la Rosa. Die Franzosen, die an den Odendichter die höchsten Forderungen stellen, wiewohl uns ihre Meisterwerke älterer Art hohl und nüchtern erscheinen, verehren Ronsard und Malherbe als Schöpfer der Ode; als vorzüglich gelten dann in der frühern Zeit J. B. Rousseau, J. Racine, Gresset, auch Friedrich II.; aus der Revolutionszeit de la Harpe, Delisle, Chenier, dann später Lebrun, welcher die Siege Napoleons und dessen Tod in seinen Oden besungen, und aus der neuesten Zeit Lamartine und die Chorführer der romantischen Schule Emile Deschamp und V. Hugo. Unter den Engländern, die in der höhern Lyrik überhaupt minder glücklich, als in andern Dichtungsformen waren, sind als Odendichter der Erwähnung würdig: Cowley, Dryden, Pope, Gray, Penrose, Johnson, Miß Cater Woolkot, und aus der neuesten Zeit der geniale Lord Byron u. a. Unter den Deutschen zeigte zuerst wahrhaften Odenschwung, aber in lateinischer Sprache, Balde. Die deutschen Odendichter Wekherlin, Flemming, Opitz, Gryphius sind die hervorstechendsten der ersten schlesischen Dichterschule. Aus der zweiten schlesischen, dann der Göttinger Dichterschule und der spätern Zeit gehören hierher: Günther, Cramer, Haller, Uz, Hagedorn, Withof, J. A. Schlegel, Mastalier, Blum, der subtile preußische Hofdichter Ramler, und der unsterbliche Sänger und Seher Klopstock, der nach allen Seiten hinwirkte, durch seine brennenden Oden das deutsche Nationalgefühl

weckte, wie keiner vor und wenige nach ihm; Kretschmann, Denis, Gerstenberg ahmten ihn mehr und minder glücklich nach. Das Affectirte des Aufschwunges, sagt Rosenkranz, die achtzolligen Worte, die Armuth an neuen Gedanken, woran gar manche dieser Oden leiden, erreichte in dem prächtigen Schwulst L. Th. Kosegartens seine Spitze. So verschwenderisch mit dem Mark des Löwen, mit den Blitzen des Himmels und mit schmetternden Felsen u.s.w., ist außer ihm keiner umgegangen. Seine Melancholien, seine Thränen und Wonnen sind als bleibende Denkmale dieser zwerghaften Titanenwuth anzusehen. Als Odendichter können nun noch Hölty, Voß, die Stollberge, Lavater, Schubart, die Dichter der Naturschönheiten: Salis und Matthisson, Herder, Baggesen 2c., in vieler Hinsicht hier angeschlossen werden. Wenn wir als Odendichter in unsern Tagen wenige nennen, so geschieht dieß, weil wir an der lieben Mittelmäßigkeit zu reich sind. Platen, Stägeman, Waiblinger mögen als Ausnahmen gelten.

Odische Musik nannten die Griechen die Vocalmusik überhaupt.

Oelfarbe, Erd- und Lackfarben, welche zum Malen mit Oel angerieben und aufgetragen werden können. Ueber ihre Bereitung, Erfindung und Vorzüge s. Oelmalerei.

Oelmalerei, der ausgebildetste, zweckmäßigste und verbreitetste Zweig der Malerei, daher man ihr auch den Vorzug vor allen andern Arten dieser Kunst eingeräumt, den sie verdient wegen der Dauer, Lebhaftigkeit, Kraft, Anmuth und Naturwahrheit der Farben, der Vereinigung und Mischung der Tinten, der Eigenschaft des Uebermalens, des Aufeinandersetzens der Farben, so daß die untere Farbe durchscheint, welches dem Gemälde Reiz und Wahrheit verleiht, der Bequemlichkeit, nach Belieben zu mildern und zu verfeinern, überzuarbeiten, zu ändern, ohne das Fertige zu zerstören, und so wie wegen ihrer Anwendbarkeit im Kleinen wie im Großen. Zu den Nachtheilen der Oelmalerei rechnet man den Glanz, der das Auge bei auffallendem Lichte blendet und den Beschauer stört, welchen der um die Ansetzung des Staubes zu verhindern angewendete Firniß noch vermehrt; eine Störung, die indessen bei einer richtigen Stellung des Beschauers wegfällt. Der Hauptvorwurf gegen die Oelmalerei ist, daß die Farben mit der Zeit nachdunkeln, einen braungelben Ton erhalten, die Lichter grell werden und die Wahrheit des Ganzen leidet; ein durch die bindende Oelvermischung entstehender Fehler, der durch sorgfältige Behandlung vermieden werden kann, und von vielen Künstlern auch vermieden worden ist; so z. B. glänzen die Gemälde Tizian's, Leonardo da Vinci's u. a., ja auch mehre von altdeutschen Meistern, noch immer in ungeschwächter Farbenpracht,

während andere, zum Theile gleichzeitige, wie z. B. Guido Reni's, zum Theile selbst jüngere, nachdunkeln und an Zauber des Colorits verlieren. Da auf die Güte der Farben sehr viel ankommt, so muß der Künstler suchen, sich das Beste davon zu verschaffen, und besonders auf die Dauerhaftigkeit derselben Rücksicht nehmen, die nicht besser zu erproben ist, als wenn sie der freien Luft an den Fensterscheiben eine Zeit lang ausgesetzt werden. Alle Farben werden mit Nuß- oder Mohnöl, welche schon an sich gerne trocknen, angerührt und abgerieben. Das Leinöl, welches gelber und zäher ist, braucht man nur zu gelben und braunen Farben. Die Stoffe, worauf mit Oelfarbe gemalt wird, sind: Mauer, Stein, Leinwand, Blech und Holz, seltner Tuch und Taffet. Die metallischen Stoffe, worauf man auch Malereien antrifft, sind Eisen-, Kupfer-, Silber- und Goldbleche. Leinwand ist der gewöhnlichste Stoff; doch ist das Holz am dauerhaftesten. Oelgemälde auf Leinwand erhalten sich kaum über 300 Jahre. Die berühmtesten Gemälde der Italiener, z. B. Raphaels Verklärung Christi, die Gemälde Correggios in der Dresdener Gallerie, sind meist auf Holz. Indessen bleibt für den gewöhnlichen Gebrauch eine dichte Leinwand von gleichem Faden das Beste. Nachdem sie auf dem Blendrahmen aufgespannt und mit Leimwasser getränkt worden, wird der fette Oelgrund mit einem breiten Messer aufgetragen (s. Grund). Ehe man jedoch zum Malen schreitet, muß die Zeichnung (gewöhnlich mit Kreide oder Kohle) entworfen werden, wo dann zuerst das Untermalen geschieht, d. h. die Farben gewählt und auf die Fläche dünn getragen, die verschiedenen Tinten nach ihrem Bedarf neben einander gesetzt, und mit dem Vertreibepinsel verschmolzen werden. Dieses Untermalen muß mehrtägig geschehen, und die Schatten müssen ins Grüne spielen. Erst nach völligem Trocknen darf man das Bild übermalen, wo die Farben wohl ausgebreitet reiner erscheinen, sich besser mit einander verarbeiten lassen, und die Schatten und Lichter wirksamer den Schein des Körperlichen abrunden. Hierauf, wenn die Farben etwas gestanden und angezogen haben, erzeugt der Vertreibepinsel seinen Schmelz, der das Colorit der Natur ähneln läßt. Wenn das Gemälde zum zweiten Male getrocknet ist, wird es gewöhnlich lasirt, d. h. mit durchsichtigen Farben übergangen, wodurch jene durchsichtigen und glühenden Töne entstehen, welche zur Einheit, Wahrheit und dem Zauber der Färbung so vorzüglich beitragen. Ueber das Retouchiren s. d. — Johann und Hubert van Eyck, die zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts lebten, sind zwar nicht als die Erfinder der Oelmalerei, doch als die ersten Verbesserer und Wiederhersteller zu betrachten. Die Erfindung ist älter, da man mehre Oelgemälde hat, die lange vor ihrer Zeit verfertigt sind; so enthält z. B. die kaiserliche Gallerie in Wien eine Art Oelgemälde, urkundlich 1292

von Thomas v. Mutina, einem böhmischen Edelmanne, gemalt; dann noch andere, von Theodorich von Prag und Nicolaus Wurmser von Straßburg um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts verfertigt. Auch die Griechen kannten schon einen aus Oel und Wachs bereiteten Firniß. Das größte Verdienst um die Vervollkommnung, wie um die Verbreitung in dieser höchsten technischen Potenz der Malerkunst hat sich Johann van Eyck erworben.

Offertorium (lat., Mus.), der zwischen dem Credo und dem Sanctus befindliche Theil der katholischen Messe. Da man ihn durch irgend ein Musikstück, sei es für eine Solostimme oder den Chor, oder auch beide zusammen nach Willkür des Componisten ausfüllt, so nennt man ein solches Musikstück ebenfalls Offertorium. Jomelli's Offertorium: confirma hoc Deus, wird mit Recht als ein Meisterwerk angesehen, und von allen Kunstkennern geschätzt.

Ohr (Bauk.), ein kleineres Gewölbe, worauf das Hauptgewölbe ruht, über die durch die Mauer gehenden Oeffnungen gemacht; auch die vordere Seite der Schnecken an dem Capitäl der jonischen Säulen.

Onomatopöie (griech., Rhet.), Namen- oder Wortbildung; eine eigentlich grammatische Figur, wenn nämlich ein Wort nach dem Klange gebildet wird, einen Schall so treu als möglich nachahmt; z. B.:

Ut tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Ennius.

Doch Taratantara klang der Tuba schrecklich Geschmetter.

Die deutsche Sprache hat zum Vortheile für die poetische Darstellung einen großen Reichthum sinnlicher Wörter, die durch ihren Laut entweder wirkliche Klänge nachahmen, oder auf andere Weise einen ihrer Bedeutung entsprechenden Eindruck auf das Gehör machen; so ist es z. B. von malerischer Wirkung, wenn Bürger erzählt:

Und immer höher schwoll die Fluth;
Und immer lauter schnob der Wind;
Und immer tiefer sank der Muth. —
O Retter! Retter! komm geschwind!
Stets Pfeiler bei Pfeiler zerborst und brach;
Laut krachten und stürzten die Bogen nach.

So auch in Schiller's Taucher:

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;
Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick.
Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Oper (vom Ital. opera, das Werk, auch dramma per musica; Poetik und Mus.), ein mit Gesang und Tonspiel verbundenes Drama. Schon Sulzer hat dieser, aus der Dichtkunst und Musik hervorgehenden, Kunstform, dem etwas verzogenen Lieblingskinde unserer Tage, manchen Vorwurf gemacht. Er behauptet, und nicht immer mit Unrecht, ungefähr zusammengedrängt Folgendes: Bei der Oper herrscht die seltsamste Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten. Mitten unter dem Läppischen überrascht uns das tief Ergreifende. Die Dichtkunst liefert die Handlung. Man nimmt eine kurze, aber große, durch gegenwirkende Leidenschaften merkwürdige Handlung, die einen interessanten Ausgang bietet; nur wird in der Oper die Bahn der Natur mehr verlassen, als in der Tragödie. Durch Wechsel und prächtige Aufzüge sollen die Sinne in Verwunderung gesetzt werden, wenn es auch sogar unnatürlich ist, und die anmaßenden Anforderungeu der Sänger setzen noch allen Ungereimtheiten die Krone auf; jeder will etwas zu singen haben und die Besten das Meiste. Jeder verlangt nun auch noch, gerade in seiner Weise, glänzen zu können; Einer im Adagio, der Andere im Furioso. Dadurch muß viel Abgeschmacktes entstehen. Es muß da öfter in Lagen gesungen werden, wo Niemand in der Wirklichkeit das Singen einfällt; selbst in der größten Gefahr. Sieht man ferner noch auf das ewige Einerlei, nämlich in allen Opern verliebte Klagen, ein Paar unglückliche Liebhaber, deren Einer im Gefängnisse, der Andere in Lebensgefahr ist; ein zärtliches Abschiednehmen im Duett; die kindische Begier, schwere, künstliche Sachen vorzutragen in Schnelligkeit, Höhe, Tiefe, in langem Athem u. dgl.: so wird man sich über die vielen Opernthorheiten nicht mehr wundern. Jetzt fühlt man einmal mit dem Sänger, und sogleich beweiset er uns, daß er selbst gar nicht fühlt, sondern uns nur wie Kindern seine Raritäten auskramen will. Andere, wie z. B. Arteaga in seiner Geschichte der italienischen Oper, haben wieder den Antheil des Wunderbaren, der in älterer Zeit immer vorherrschte, als dieser Kunstform nachtheilig erkennen wollen, was Fink siegreich widerlegt, indem er sagt: Etwas Wunderbares ist der Oper angeboren, und die Liebe zum Wunderbaren, die im verschiedenen Laufe der Zeiten sich auch verschieden gestaltet, gehört namentlich einem Gegenstande an, welcher, der Schau- und Hörlust der Menge eigen, auch nothwendig dem jedesmaligen Zeitgeschmacke zwar sich anpassen muß, doch trotz allen Modificationen der verschiedensten Zeiten als Fantasiespiegel immer sein Recht behauptet. Den Beweis hiezu liefert das sogenannte Romantische in den Opern; den Don Juan holt endlich der böse Feind, es marschiren steinerne Bilder, und in der Wolfsschlucht werden Freikugeln gegossen. Nothwendig für alle Zeiten

und Bildungszustände ist freilich das Wunderbare nicht, aber nothwendig auszustreichen, und dem Wesen der Oper als nachtheilig anzugeben, ist es noch weit weniger. Der Mißbrauch, die vielen Seltsamkeiten, die willkürlichen Uebertreibungen, die mit dem Wunderbaren in den Operndarstellungen eine Zeit lang getrieben wurden, sind tadelnswerth; aber deßhalb darf der Mißbrauch nicht den Gebrauch aufheben, und kann nicht beweisen, daß das Wunderbare aus der Oper gänzlich zu verbannen sey, wenn ein geschicktes Kunstwerk daraus werden solle. Die Uebertreibungen des Wunderbaren finden ihren Hauptgrund in der frühern Bestimmung der Oper, sie war ein Festspiel, von Fürsten bei außerordentlichen Begebenheiten, z. B. Vermählungen ꝛc. veranstaltet. Wie bei den frühern Turnieren war die Absicht, Glanz zu zeigen; reiche Decorationen, ungeheure Maschinerien, pomphaftes Auftreten der gesammten Götterwelt in seltsam bunter Herrlichkeit, mußten zu diesem Zwecke mitwirken, und Wundererscheinungen waren hierzu allerdings das passendste Mittel. Das Wunderbare galt nur als Vehikel, alle Pracht zu entfalten; nur die Prachtsucht ist daher allenfalls tadelnswerth, nicht das Princip des Wunderbaren. Gehört das Wunderbare, wie nicht bestritten werden kann, in das Gebiet der Fantasie, so gehört es in das Gebiet der Kunst; es wird also gerade das Wunderbare, als das der Fantasie Angemessene, ein Hauptgegenstand der Oper seyn müssen, zumal in ihr so viele Künste nothwendig Hand in Hand gehen, und ihre in das Ideale erhobenen Bildungen zu einem Ganzen vereinigen. Aus dieser Vereinigung mehrer Künste gehen die übrigen Regeln für die Oper hervor. Die beiden Hauptkünste sind offenbar Dichtkunst und Musik, die erste liefert die Handlung, die andere stattet sie aus mit dem Reiz der Töne, die Wichtigkeit beider Künste leuchtet in die Augen; aber auch Malerei, Tanz- und Baukunst müssen mitwirken. Die Musik hat in diesem Zweige immer etwas despotisch gehandelt, und selbst die Dichtkunst als untergeordnet betrachtet, was keinen Vortheil gebracht hat. Ist die Oper ein mit Gesang und Tonspiel verbundenes Drama, so werden allerdings die Grundgesetze alles Dramatischen vom Dichter streng zu beachten seyn, als: Wahrscheinlichkeit der Handlung selbst im Wunderbaren, geschickt auf einander folgende Scenen, spannende Verwicklung und befriedigende Entwicklung bis zur gewünschten Auflösung, wirksame Verbindung verschiedener Charaktere und bestimmte Zeichnung derselben. Demungeachtet darf ein Operndichter kein Trauerspiel liefern wollen, wie S u l z e r vermeinte; das beste Trauerspiel würde gerade die schlechteste Oper abgeben. Das Trauerspiel setzt Lagen und Verhältnisse aus einander, folgert, läßt entstehen, führt die Gefühle langsam verkettet von einer Stufe zur andern, bringt Grund und Scheingrund ꝛc. Das geht

in der Oper nicht an; im Trauerspiele ist der Dichter Zeichner und Maler zugleich, er liefert hier das ganze Bild allein bis in das Feinste ausgeführt; in der Oper hingegen ist er nur Zeichner der Umrisse des Bildes, gibt die Verbindung, Gruppirung, den allgemeinen Charakter, den Ausdruck jeder einzelnen Figur, deutet Licht und Schatten in großen Zügen an; die Farbengebung, die Ausmalung überläßt er dem Musiker. Der Ausdruck des Dichters muß folglich kurz seyn; er arbeitet mit einem Worte massenhaft, großartig, stark, damit der Tondichter in Anbringung der Verbindungsstufen, in naturgemäßer Verknüpfung der ihm überlassenen Empfindungsverschmelzungen sich gleichfalls als Dichter zu zeigen Gelegenheit erhalte. Ein Operntextbuch, das bei Lesung desselben zu sehr befriediget, worin man nicht hier und dort, oft gerade in Hauptsituationen, auf den ersten Anblick etwas Lückenhaftes, Kluftartiges fühlt, ist gerade ein verfehltes; es ebnet zu viel und läßt der Musik zu wenig. Der Operndichter beweise seine Kraft und Tüchtigkeit nicht in breiter Rede, sondern in reicher Erfindung und Verknüpfung lebhafter Situationen, die eine schöne Ausschmückung hauptsächlich durch Töne zulassen, ja fordern. Die Musik muß schlechterdings nothwendig zur Vollendung des reichen Gemäldes seyn, wenn die Operndichtung Werth haben soll. Gerade im Ueberspringen dessen, was dem Dichtungstalente des Musikers anzuvertrauen ist, wird sich der große Poet eines Opernstoffes hervorthun. Sorgt der Dichter noch dabei für gehörigen Wechsel, für einen gewissen äußerlichen Glanz; weiß er nur an den rechten Stellen die Hebel der Sinnlichkeit, nicht nur ohne Nachtheil des innern Gehaltes, sondern zum Gewinne desselben in Bewegung zu setzen, indem er dem Maschinenmeister und dergleichen Gelegenheit gibt, sich geschickt zu bewähren; so hat er ein Meisterbild geliefert, dessen Schönheit bei dem bloßen Lesen der Worte nur geahnt, desto tiefer aber bei dem Zusammenwirken aller dazu erforderlichen, aber eben hier in Anspruch genommenen Künste mit Lust empfunden wird. Man wird daraus sehen, was auf ein gutes Textbuch bei der Oper ankommt. So wenig die Dichtkunst hier Herrscherin scheinen darf, so bleibt sie doch Mark und Gebein, die Trägerin und Halterin des Schönen. In diese vom Dichter gegebenen kräftigen Striche, in diese genauen, aber nicht zu viel ausgearbeiteten Umrisse, in dieses skizzenartige Ineinandergreifen der Charaktere, hat sich der Tondichter hineinzuarbeiten. Der Art des Stoffes gemäß muß er seine Farben mischen, Haupt- und Nebentöne finden, die leer gelassenen Stellen füllen, malen, schattiren, Fleisch und Blut geben, und das Herz schlagen machen im schönsten Wechselspiel. Die Kraft soll durch ihn kräftiger, das Feuer glühender und das Zarte schmeichelnder werden. Er muß vor Allem die vom Dichter bloß kurz angedeutete Stufenfolge

der Gefühle von einem Grade zum andern lebhaft und wahr durch die Gewalt der Töne, durch das Ohr, zauberhaft in das Herz der Hörer spielen, was sein Triumph ist. Wie wird er das vermögen, wenn er nur immer geigen, blasen und trommeln läßt? Lärmt er mit seinen Tönen so gewaltig hinein, daß man von den Sängern keine von den an und für sich schon sparsamen Worten des Dichters verstehen kann, so ist es ja nicht anders, als ob er, wie Commodus, seinem Lieblinge aus elendem Uebermuthe die Beine zerpauken wollte, daß es krüppelhaft endet. Auch die Musik darf nicht Tyrannin, sie muß bloß Schwester der übrigen Musen seyn, wenn sie es nicht verachten sollen, mit ihr Hand in Hand zu gehen. Der Ausgang der sogenannten großen ernsthaften Oper soll freundlich, beruhigend, nicht tragisch seyn; was für die Tragödie paßt, paßt nicht für die Oper, wiewohl sie, wie im Don Juan, die tragische Justiz zum Troste der Hörer nicht ausschließt. Der Ursprung der Oper ist sehr alt, wenn man nämlich im weitesten Sinne jede scenische, mit etwas Gesang und Musik ausgestattete Handlung darunter begreift; manche Gelehrte haben sogar im Buche Hiob einen Operntext sehen wollen. Das Vaterland der jetzigen Oper ist Italien, der Oper im engern Sinne, als scenische Handlung weltlichen Inhalts, wo die Musik vom Anfange bis zum Ende die Stelle der Declamation vertritt, wo alles, anstatt gesprochen, gesungen wird; wo also Recitativ, Arie &c. das ganze Spiel heben. Der erste Versuch geschah um das Jahr 1440. Die Veranlassung dazu gab die alte griechische Tragödie, die man wieder aufleben machen wollte. Im Anfange wählte man bloß geistliche Stoffe, jedoch gegen das Jahr 1475 erschienen auch profane Opern, unter welchen Orfeo von Angelo Poliziano Erwähnung verdient Schon 1500 hatten die Päpste ein mit Decorationen und Maschinerie ausgestattetes Operntheater. Aber die neuere italische Sprache, die kein so bestimmtes Metrum, wie die griechische besitzt, vertrug sich nicht lange mit der bloß recitativischen Form, in welcher alle Opern dieser Zeit geschrieben waren; 1600 flocht Peri in seine Oper Euridice Arien ein, ein Beispiel, das allgemein nachgeahmt wurde; später kamen Duetten und Terzetten; die früher rohen Chöre wurden vervollkommt; Logroscino und Paesiello führten die Finale ein; Pergolese, Jomelli, Gretry, Gluck, Cimarosa, Mozart, Sacchini, Cherubini kamen, und durch sie nahm die Oper den Aufschwung, erreichte sie den Standpunct, den sie noch gegenwärtig behauptet, nachdem Spontini, Rossini, C. M. Weber, Auber, Herold u. A. theils ihr Gebiet noch erweitert, theils auch eine falsche Richtung eingeschlagen haben. Die Italiener unterscheiden drei Gattungen von Opern: opera seria, die ernsthafte; opera semiseria, die halbernsthafte oder nach ihrer Weise romantische, und opera buffa, oder die

komische Oper. Ein Hauptunterscheidungszeichen der italienischen Opern aller dieser drei Gattungen ist aber, daß sie die Vermischung der gesprochenen mit der gesungenen Rede weder kennen noch gestatten, und in ihren Opern der ganze Dialog zwischen den verschiedenen Musikstücken recitativisch vorgetragen wird. Die Deutschen theilen die Oper ein: 1) in große Oper, in welcher, wie in der italischen, Alles gesungen wird, wie z. B. Weber's Euryanthe, Spontini's Vestalin u. s. w.; 2) in heroische Oper, die zwar auch ein ernsthaftes Sujet hat, aber zwischen den Musikstücken den gesprochenen Dialog gestattet; indessen gehört die Benennung: heroische Oper, mehr der nächsten Vergangenheit als der Gegenwart an; 3) in lyrische Oper, eine eigentlich übel gewählte Benennung, da jede Oper lyrisch seyn sollte, nicht allein jene, die mit einer einfachen Handlung die Entwicklung irgend eines Seelenzustandes verbinden; 4) in komische Oper, wie Mozart's Entführung, Mehul's beide Füchse u. s. w.; 5) in Operette oder kleine Oper, die nur einen Act hat, und bloß kürzere Musikstücke enthält, obwohl es auch einactige Opern gibt, wie z. B. Stratonice von Mehul, Cornelia von Kreutzer u. A., die im Stile der großen Oper geschrieben sind; 6) in Liederspiel, in welchem nur kurze, leichte, gefällige Stücke vorkommen, das aber durch das beliebtere Vaudeville (s. d.) verdrängt, nicht mehr in der Mode ist. Die Franzosen haben fast dieselbe Eintheilung, an welcher jedoch auszusetzen ist, daß komische Opern, wie Panurge, les prétendus u. A. in die Kategorie der großen Opern gestellt werden, während Cherubini's Medea unter die komischen Opern bloß deßwegen gerechnet wird, weil man den Dialog spricht, statt ihn recitativisch vorzutragen. Bei den ersten rohen Versuchen im Opernfache hatte man, um die Zuhörer für den oft gänzlichen Mangel einer interessanten Handlung zu entschädigen, sie durch Decorationen und Tänze zu unterhalten und in Erstaunen zu setzen versucht; dieser Pomp, diese Pracht sind bis jetzt der großen Oper eigen geblieben, und haben zum Gelingen mancher Werke, z. B. Robert des Teufels, wesentlich beigetragen. Die Musik aber hat seit Einführung der Arien immer mehr gestrebt, sich in der Oper selbständig zu entwickeln, und es der Dichtung in Ausdruck und Kraft vorzuthun; selbst die Instrumentalmusik hat sich zu einer früher nicht gekannten Potenz erhoben, und vielfach mit Glück die innerste Empfindung aus- und angesprochen. Und betrachtet man in der That das eigentliche Wesen der Oper, so wird man gestehen, daß der Zuhörer Manches zugeben, in manches bloß Conventionelle willigen muß, wenn überhaupt eine Oper Statt finden soll. Die Personen sollten gehen, sie bleiben und singen, sie haben nichts zur Handlung Nothwendiges vorzutragen, und singen u. s. w. — Die ächt dramatische Musik soll sich der Handlung

so anschließen, daß sie nur das Gefühl des Zuschauers verstärkt, erhöht, ergänzt, und die Handlung nirgends aufhält. Der Dialog oder das Recitativ sollen alles Wesentliche der Handlung auffassen, und dann nur die Arie, das Duett u. s. w. eintreten, wenn die Situation recht klar ist, und es sich bloß um die weitere Ausführung und den Ausdruck des dadurch erregten Gefühles handelt; die Musik soll sich immer an die Empfindung der handelnden Personen anschließen und ihre Gemüthsbewegungen ausmalen u. s. w. Jene Musik ist allerdings die beste, welche Charaktere und Empfindungen malt, und den Situationen gemäß ist; aber der Zuhörer verlangt auch, daß sein Ohr durch Melodie bezaubert, sein Wesen durch Kraft erschüttert werde, daß der Tonsetzer seine Musikstücke durch Abwechslung pikant mache, daß sich der Sänger zeigen und glänzen könne, und so dürfte, wenigstens theilweise, die Oper in das Gebiet der Concertmusik hinüberstreifen, bis nicht ein vielleicht noch ungeborner Dichter und ein Musiker sich zusammen finden, die durch geniale Einfachheit eine neue Verbindung der Dichtkunst und Tonkunst begründen. Die verschiedenen Musikstücke einer Oper werden Nummern genannt, zu welchen jedoch die Ouverture und die Introduction, welche die Stelle der letztern zuweilen vertritt, nicht gezählt werden. Die Schwierigkeit, einen guten Operntext zu liefern, wird noch bedeutend dadurch vermehrt, daß Arien mit Duetten, Ensemblestücken und Chören gehörig abwechseln müssen; dieß ist die vorzüglichste Sorge der Verfasser der italischen Libretti, darf aber auch von den deutschen Operndichtern nicht vernachläßigt werden. Der Dichter eines Opernbuchs errichtet das Gebäude, der Musiker schmückt es aus. Ein Opernbuch ist der Bühnenmalerei zu vergleichen; große tüchtige Striche sind nothwendig, da sie in die Ferne wirken. Als Operndichter verdienen genannt zu werden, unter den Italienern: Metastasio, Da Ponte, Casti, Romani u. A.; unter den Franzosen: Lafontaine, Marmontel, Scribe; unter den Engländern: Gay, Fielding, Kennick; unter den Deutschen: Weiße, Goethe, Gotter, Engel, Bretzner, Stephani, Michaelis, Herklots, Kotzebue, Meißner, Bürde, Kind rc. Ausgezeichnete Operncomponisten sind: Pergolese, Jomelli, Paesiello, Cimarosa, Martin, Mozart, Beethoven, Catel, C. M. Weber, Meyerbeer, Mehul, Cherubini, Paer, d'Alayrac, Boieldieu, Berton, Gluck, Sacchini, Piccini, Weigl, Gyrowetz, Isouard, Bellini u. m. a. (vergl. Musik).

Operette s. Oper. Ehemals nannte man alle komischen Opern, sie mochten einen oder mehre Acte haben, Operetten, im Gegensatze zu den ernsthaften Opern. In neuerer Zeit hat indessen das Wort: Operette, nur den im Artikel Oper angegebenen Sinn.

Opernhaus, das Theater, in welchem Opern gegeben werden. Es muß geräumig, mit Decorationen und Maschinerien

wohl versehen, und besonders gut akustisch gebaut seyn. Die schönsten Gebäude dieser Art findet man in Italien; in Deutschland sind viele Opernhäuser höchst unzweckmäßig, dürftig und nicht geeignet, Opern, die Pracht, große Besetzung und Decorationen, so wie Maschinerie erfordern, darzustellen; s. Schauspielhaus und Theater.

Opernsänger, Opernsängerin, so nennt man die Künstler und Künstlerinnen, welche in der Oper Solopartien auszuführen haben. Eine kräftige, metallreiche Stimme, die das Orchester und den Chor ohne Anstrengung, ohne widerwärtig zu werden, beherrscht, stets lieblich und wohlthuend bleibt, die im leisesten Piano noch immer klingt, und im größten Opernhause hörbar ist; eine Stimme, die zu gleicher Zeit fähig ist, den getragenen Gesang meisterhaft auszuführen, in ältern Opern das Publicum zu bezaubern, und alle schwierigen Rouladen, Läufe und Sprünge der Neuern mit Leichtigkeit und Anmuth vorzutragen; eine reine, deutliche Aussprache, bei welcher dem Zuhörer kein Wort entgeht; wahrhaft declamatorischer Gesang, der überall richtig accentuirt, die musikalischen Perioden richtig abtheilt, mit der Kraft zu sparen versteht, überall die Empfindung weckt, ohne sich je durch die eigene überwältigen zu lassen; richtiger Ausdruck in der Declamation, vollendete Schauspielkunst und Mimik, leichte, graziöse Körperbewegungen, geniale Auffassung der darzustellenden Charaktere, dieß sind die theils natürlichen, theils Kunstvorzüge, welche ein Opernsänger oder eine Sängerin besitzen soll.

Opernstil, Opernmusik, der Stil oder die Gattung von Musik, die man in der Oper anwendet. Der Opernstil muß breit und in Massen gehalten seyn, und zwar um so mehr, je größer die Bühne ist, für welche man schreibt. Einzelnheiten, pikante Kleinigkeiten, die in einem kleinen Saale ihre Wirkung nicht verfehlen, verschwinden und verschwimmen in einem großen Theater. Die Melodie muß überall vorwalten, der Gesang unumschränkt herrschen, die Instrumentirung überall unterstützend, oft kräftig und effectvoll eintreten; die verschiedenen Instrumente müssen mit Geschick, bald im Solo, bald im Tutti benützt werden, die Musikstücke gerundet seyn und die anmuthigste Abwechslung bieten; der Charakter derselben muß überall der Situation entsprechen, und ohne sclavische Nachahmung sollen die Vorzüge der deutschen, französischen und italischen Musik in ein wirkungvolles Ganzes verschmolzen, und auf diese Weise sowohl Kenner als Laien befriediget werden. Es fällt vielleicht eben jetzt schwerer als je, eine gute Oper zu schreiben, denn nebst großem Talente und tiefem Wissen erfordert dieses Fach große Bühnenkenntniß und practische

Gewandtheit, die nur durch Uebung, Studium und schnelle Auffassungsgabe erworben werden können.

Ophycleide (Mus.), ein messingenes Blasinstrument, das schon vor mehren Jahren in Frankreich erfunden oder doch wesentlich verbessert, und gleichsam neu geschaffen worden ist. Es wird mittelst eines Mundstückes geblasen, das dem Mundstücke der Posaune ähnlich ist, und an ein ebenfalls messingenes Eß gesteckt wird. Man kann es eine große Trompete von sehr weiter Dimension nennen, die in der Mitte, der Bequemlichkeit wegen, gekrümmt ist, so daß der Schallbecher sich nach oben richtet. Die Ophycleide ist mit neun Klappen versehen, die jede durch einen besonderen Finger in Bewegung gesetzt werden, woraus der Vortheil erwächst, daß alle Intervalle nach Belieben gebunden werden können, und man mit gleicher Leichtigkeit in allen Tonarten spielt. Ihr Umfang ist von mehr als zwei Octaven, vom Contra-h angefangen bis zum mittleren c der Violine, durch alle Töne der chromatischen Tonleiter. Sie ist ein vortreffliches Blasinstrument, dessen voller, runder, dem Klange eines Orgelpedals vergleichbarer Ton, mit allen übrigen Orchesterinstrumenten sympathisirt. Die französischen Componisten, Cherubini, Auber, auch Rossini und Meyerbeer haben sie in ihren Tondichtungen theils als vierte oder Quartposaune, theils als Contrafagott angewendet, und zwar überall mit großer Wirkung. In Deutschland ist sie später, in Wien erst 1832 bekannt geworden; jedoch hat der dortige Instrumentenmacher Uhlmann nicht allein bereits das französische Muster mit Geschick nachgemacht, sondern auch statt der Klappen eine Zugmaschine an der Ophycleide angebracht, wodurch sie bei der Militärmusik verwendbarer und tragbar wurde. Sie verdient in alle Orchester eingeführt zu werden. Nebst dieser Baßophycleide gibt es auch eine kleinere Gattung derselben, nämlich die Altophycleide, und eine noch tiefere, die Contrabaßophycleide.

Oratorium (lat., Poetik und Musik), ein in Musik gesetztes, dramatisches Gedicht, dessen Stoff aus der biblischen Geschichte entnommen ist. Es wird jedoch nicht theatralisch repräsentirt, sondern bloß durch Sänger und Sängerinnen abgesungen, welche die redend und empfindend dargestellten Personen vorstellen. Dadurch unterscheidet es sich von dem früher ebenfalls oft in Musik gesetzten geistlichen Drama. Einige nennen die Oratorien, welche ihren Stoff der Mythologie oder profanen Geschichte entlehnen, Cantaten; indessen hat man alle Tonwerke dieser Art, z. B. Acis und Galatea von Händel, Haydn's Jahrszeiten, wenn sie aus mehren Abtheilungen bestehen, immer allgemein Oratorien genannt, besonders seitdem es nicht mehr Sitte ist, letztere in den Kirchen aufzuführen, wo sie dann nothwendig einen biblischen Stoff haben

mußten. Von der Cantate, mit der das Oratorium als lyrisch-dramatische, von Vocal- und Instrumentalmusik unterstützte Kunstform, besonders in der lyrischen Basis, die meiste Aehnlichkeit hat, unterscheidet es sich durch die größere Ausdehnung, durch einen großartigen Stoff und selbst darin, daß es sich in der ganzen Behandlung mehr dem Drama nähert, indem es Erzählung und eine dramaähnliche Entwicklung fordert. Die Erzählung der Fabel muß aber äußerst kurz seyn; das Allermeiste, wie Fink bemerkt, muß in der Aufeinanderfolge der verschiedenen Charaktere liegen, und aus dieser Zusammenstellung sich meist ohne alle Worte entwickeln, so daß eine Situation, ein Gefühl das andere lebendig hervorruft; der Hörer muß sich mehr in die Erzählung hineindenken; die auftretenden Personen, wirkliche und allegorische, dürfen ihm nicht fremd seyn. Alles muß sich aus innerer Nothwendigkeit entwickeln, und zwar so, daß durch gegenseitig sich hebende Verflechtungen die Hauptverwicklung des Ganzen, die höchste Schürzung des Knotens nach dem Zuschnitt des Ganzen, am Ende des ersten oder zweiten Theiles, wirklich erfolge. Von hier an muß das Ungewisse sich nach und nach auflösen, bis endlich das beruhigte Gefühl des Guten sich zum Jubel des Dankes erhebt; dabei wird die Sprache des Dichters höchst sorgfältig, verständig, klar und gefühlslebhaft seyn müssen; die angebrachten Bilder und Gleichnisse dürfen durchaus nicht lang ausgesponnen, sondern müssen kurz, aber desto bezeichnender seyn; der dichterische Rhythmus bleibe nicht gleichmäßig, sowohl um der äußern Mannigfaltigkeit des Gedichtes, als noch mehr um der Mannigfaltigkeit der musikalischen Formen willen; wie sehr sich aber auch das Rhythmische ändere, so müssen doch jederzeit die Einschnitte der einzelnen Verse genau bestimmt und abgesondert dastehen; keine Zeile darf ohne grammatikalischen oder logischen Ruhepunct in die andere fließen, damit weder dem Componisten, noch dem Hörer, das Werk ohne Noth erschwert werde; auch muß Alles, was Handlung heißt, durchaus nur kurz angedeutet seyn; es wird ja in Oratorien nicht agirt, es ist keine Illusion, wie in der Oper möglich; nur Gefühle und Leidenschaften sollen ohne Breite dargestellt werden. Das Oratorium gehört, so wie die große Oper, die große Symphonie, die Messen, zu den größten und feierlichsten Hervorbringungen der Tonkunst. Solostimmen, Chor und Orchester vereinigen sich zu einem effectvollen Ganzen, und der Tonsetzer kann alle ihm zu Gebote stehenden Mittel anwenden, weil er weder durch Zeit noch Handlung beschränkt ist. Indessen liegt dieses Feld der Tonkunst fast brach da, und es ist nicht abzusehen, daß es bald anders werde. Erstlich ist der Sinn dafür erstorben, nicht leicht kann sich jetzt mehr ein Tonsetzer in die dazu nöthige ernste und feierliche Stimmung versetzen.

Die Gelegenheiten, ein solches Tonwerk auszuführen, mangeln fast gänzlich, und das Publicum bezeigt nur ältern Werken dieser Gattung, z. B. den Arbeiten Händel's, die freilich nicht leicht ein Neuerer übertrifft oder nur erreicht, regere Theilnahme. Trotz aller dieser ungünstigen Umstände ist jungen Tondichtern sehr anzuempfehlen, sich in dieser Gattung zu versuchen; denn in keiner andern verbindet sich die Musik so innig mit der Poesie, in keiner andern läßt sich mit hoher Wahrheit und großer Wirkung der Concertstil mit dem dramatischen so gut vereinen, und zugleich die Wirksamkeit des geschickt benutzten Chors und Orchesters so erproben. Der Chor überhaupt ist der höchste Glanzpunct dieses Gebietes; Händel bleibt hierin ein unsterbliches Muster; durch seine Chöre kann der Kunstjünger lernen, mit Massen zu wirken. Die Oratorien gehören übrigens zu den frühesten Schöpfungen der Tonkunst, was nach der mittelalterlichen Tendenz wohl nicht anders seyn kann. Nach Einigen stammen sie aus den Zeiten der Kreuzzüge, nach Andern brachte sie die 1264 in Rom errichtete Compagnia del gonfalone in Aufnahme; einige schreiben die Erfindung derselben dem Philipp von Neri zu. Sie sind allerdings mit den Mysterien verwandt, und fast wie diese eingerichtet. Arcangelo Spagna soll ihnen in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die jetzige Form gegeben haben. Ihr Hauptcharakter muß grandiose Einfachheit seyn und bleiben, sollen sie einen mehr als vorübergehenden Werth haben. Die vorzüglichsten Oratoriencomponisten, unter denen Händel hervorragt, sind: Steffani, Scarlatti, Amadori, Hasse, Bach, Weigel, Stadler, Graun, Mozart, Haydn, Beethoven ꝛc. Erst Apostolo Zeno und Metastasio brachten die Dichtungen der Oratorien in guten Aufschwung. Von deutschen Oratoriendichtern sind die berühmtesten Ramler und Niemeyer.

Oratorischer Numerus (Metrik) s. Numerus.

Orchester (vom Griech.), ursprünglich bei den Griechen der Raum der Schaubühne, wo der Chor sich bewegte (tanzte), heißt jetzt: 1) der im Theater-, Concert- und Ballsaal abgeschlossene Raum, wo die Musikaufführungen geschehen; 2) die Gesellschaft von Musikern, welche ein Tonwerk aufführen, und aus Saiten- und Blasinstrumentisten bestehen, während man eine aus bloßen Blasinstrumenten bestehende Musik Harmonie-, Türkische, Blechinstrumenten-, Hörner-Musik benennt. Im Theater soll der größern Wirkung wegen das Orchester immer akustisch gebaut, etwas erhöht, und der darunter befindliche Raum hohl gelassen werden. Was die Stellung der darin beschäftigten Instrumente betrifft, so unterliegt sie bei dem beschränkten Raume, der dem Orchester gewöhnlich bestimmt ist, manchen Schwierigkeiten, die dadurch noch vermehrt werden, daß die Bogeninstrumente der con-

centrischen Wirkung und des genauern Zusammenspielens wegen, nahe beisammen sitzen, alle gehörig auf den Dirigenten sehen müssen, und doch auch, wo möglich, der Bühne nicht den Rücken zukehren dürfen; dasselbe gilt von den Blasinstrumenten, die auch nicht von einander getrennt werden sollen, eben so wenig als die Percussionsinstrumente, wie Pauken, Trommel ꝛc., und so wird es immer eine schwer zu lösende Aufgabe bleiben, das Ganze so einzurichten, daß die genaueste Execution, das beste gemeinschaftliche Zusammenwirken erzielt werden, und doch der Gesammteffect in allen Theilen des Opernhauses ebenmäßig und gleich bleibe. Bei einem wohleingeübten Orchester sollten vielleicht die Violinen, Violen, Violoncelle und Bässe alle andern Instrumente einfassen und einzäunen, wodurch hinwieder die Sicherheit verloren geht, welche die in der Mitte aufgestellten Bässe gewähren. Man muß hier besonders auf den Raum und die Besetzung Rücksicht nehmen, und es ist schwer, darüber allgemeine Regeln aufzustellen. Gewiß bleibt es aber, daß die Theaterorchester meistens mit Violinen, Violen, Violoncellen und Bässen zu schwach besetzt sind, um mit Erfolg die neuern Opern aufzuführen, wo die Blas- und besonders die Blechinstrumente Alles übertönen. Um das nöthige Ebenmaß herzustellen, bedarf es wenigstens zwölf Violinen, acht bis zehn Violen, eben so vieler Violoncelle und wenigstens vier Contrabässe. In einem wohl eingespielten Orchester stellt sich freilich durch große Mühe, selbst bei geringerer Besetzung, eine Art Gleichgewicht wieder her, aber die Kraft geht dabei verloren, weil sich die Blasinstrumente immer mäßigen müssen. Leichter sind alle diese Hindernisse im Concertsaale zu beseitigen, weil man gewöhnlich mehr Raum hat, und die ganze Aufstellung so anordnen kann, daß sie dem Bedürfnisse des Zuhörers, der hier allein zu berücksichtigen ist, entspreche. Die Hauptmomente, auf welche bei einem Orchester zu sehen ist, sind nebst der Besetzung die Stimmung, die oft nur durch angestrengte Bemühung des Dirigirenden erzielt wird; das Ebenmaß, die Lichter und Schatten im Vortrage, ebenfalls ein Ergebniß vieler und aufmerksamer Proben, endlich das gemeinschaftliche Zusammenwirken, die Biegsamkeit des Ganzen, das sich willig und einstimmig dem Willen des Einzigen zum Besten des Totalausdruckes unterwirft. Daher kommt auch auf die Wahl des Dirigenten so viel an, nur er beseelt Alle, nur er ist die Seele; dadurch, sagt Fröhlich, daß jedes Instrument in seiner eigenthümlichen geistigen Sphäre sich bewegt, die Flöte im Ganzen in der Zartheit, die Oboe mehr im Idyllischen, der Fagott im Charakter edler, schöner Männlichkeit, das Horn in dem Andachtvollen, Süßmelancholischen ꝛc., wodurch aber die Darstellung anderer Charaktere nicht ausgeschlossen ist, dadurch wird hier erreicht, was

in der geistigen Organisation der Menschheit sich findet, wo auch die verschiedenen Individuen Repräsentanten mannigfaltiger Geistesrelationen sind, die alle zusammen das Bild des Ganzen der Menschheit herstellen. Daher auch der große Effect eines Orchesters mit Worten nicht zu bezeichnen ist, wenn Alles in Einem Geiste zusammenwirkt, alle schönen einzelnen Individualitäten in der ergreifenden Totalität verschmelzen; und vorzüglich darauf hat der Director zu sehen.

Orchesterinstrumente sind jene, die im Orchester angewendet werden. Die gewöhnlichsten sind: die Violine, die man in Prim- und Secundvioline abtheilt; die Viole, die zuweilen auch in erste und zweite abgetheilt wird; das Violoncell; der Contrabaß; die Flöte; das Piccolo; die Oboe; die Clarinette; der Fagott; das Horn; die Trompete; die Posaune; die Pauken; die Trommel; die große Trommel; der Triangel; die Becken, und seltener der Contrafagott, die Ophycleide, die Harfe, das Englischhorn und das Bassethorn. Die meisten Blasinstrumente, mit Ausnahme des Piccolo, das der schwierigen Intonation wegen meistens allein gebraucht wird, des Hornes, von welchen meistens zwei Paare angewendet werden, bis die Klappenhörner allgemein in die Orchester eingeführt werden, und der Posaunen, von welchen man gewöhnlich drei gebraucht, kommen immer Paarweise vor, und werden in Prim und Secund eingetheilt. Dagegen hat man nur immer eine Ophycleide, einen Contrafagott und ein Englisch- oder Bassethorn. Durch diese Werkzeuge ist der Componist im Stande, allen seinen Gedanken die nöthige Bekleidung und den mannigfaltigsten Ausdruck zu geben. Manche Verbesserung und Erweiterung ist wohl denkbar, sie wird aber wenigstens nicht in nächster Gegenwart wesentlich seyn.

Orchestrik (vom Griech.), Tanzkunst; s. d.

Orchestrino, das von Poulleau zu Paris verbesserte Orpheon. Es ist eigentlich ein Bogenflügel, der den Ton der Violine, Viola, Viole d'amour und des Violoncelles nachahmt, mit Harfensaiten bezogen wird und die Gestalt eines Fortepiano hat. Es wird durch ein Rad, das einen Bogen in Bewegung setzt, zum Erklingen gebracht.

Orchestrion; 1) eine aus vier Clavieren bestehende, tragbare Orgel, deren Gehäuse einen Cubus von neun Schuh vorstellt. Abbé Vogler ließ sich als ihr Erfinder 1789 zu Amsterdam öffentlich auf dieser Orgel hören; 2) ein von Kauz in Prag 1796 erfundenes Fortepiano, das mit einem kleinen Orgelwerke verbunden war. Man hat noch mehre ähnliche Versuche gemacht, und ihnen diesen oder andere Namen gegeben; keines dieser Instrumente hat seinen Erfinder überlebt.

Ordnung (Aesth. u. Mal.), regelmäßige Zusammenstellung; (Bauk.) so viel wie Säulenordnung; s. d.

Organist, der Musiker oder Künstler, welcher die Orgel spielt. Er soll nicht allein die Fähigkeit haben, den bezifferten Baß fertig zu spielen, und bei den musikalischen Messen, Vespern u. s. w. die Orgelstimme auszuführen, sondern auch das Talent besitzen, auf der Orgel zu improvisiren, und ein Thema aus dem Stegreife zu fugiren. Vogel, Knecht, Mozart, Bach, und in neuester Zeit Hesse, haben sich als Meister auf diesem herrlichen Instrumente bewährt und Ausgezeichnetes geleistet. Die Zahl der guten Organisten wird sich indessen immer vermindern, wenn man gleich am Conservatorium zu Paris einen besondern Professor für die Orgel angestellt hat. Das Studium dieses Instrumentes ist schwierig, will man es zur Vollendung bringen, und der Lohn, den der Künstler für so große Bemühungen erntet, im Verhältnisse viel zu gering.

Organische Musik nannten die Alten die Instrumentalmusik.

Organo (ital.), Orgel, ist die Ueberschrift, welche die Orgelstimme bei den musikalischen Messen und andern Kirchenstücken trägt. Sie ist meistens beziffert; es wäre aber gerathener, die Accorde auszuschreiben und ihr die Gestalt einer Clavierstimme zu geben, wobei für das Pedale in besonderen Fällen eine eigene Zeile ausgespart werden könnte; s. Bezifferung. Unter Organum verstand man auch vor Zeiten, als die Harmonie noch im Entstehen war, die Fortschreitung verschiedener Stimmen in Octaven, Quarten, Quinten und besonders in Terzen, weil die Orgel und besonders die Mixtur derselben zur Anwendung dieser gleichzeitig erklingenden Intervalle Veranlassung gegeben hatte. Daher nannte man den Gesang organisiren, wenn am Schlusse eines Chorals einige Stimmen c h h c sangen, während die andern c d d c dazu nahmen. Geschah dieß zugleich in der untern und höhern Octave, so entstand das Organum triplum oder quadruplum. Das Wort Organum wird übrigens in mehren Zusammensetzungen gebraucht, als: organum hydraulicum, die Wasserorgel, organum pneumaticum, die Windorgel, organum portatile, die tragbare Orgel, ein kleines Positiv, welches leicht von einem Orte zum andern getragen werden kann. Zuweilen versteht man auch darunter den, allen Musikfreunden so verhaßten, Leierkasten.

Organographie ist die Beschreibung der musikalischen Instrumente.

Orgel, ist eigentlich ein mit einer Claviatur versehenes Blasinstrument, oder vielmehr ein Tonwerkzeug, das mehre Instrumente in sich begreift. Die sowohl hölzernen als metallenen Pfeifen der Orgel, mögen sie offen oder gedeckt seyn, werden durch

einen mechanisch, mittelst der Blasbälge hervorgebrachten, Wind, der in die Pfeifen strömt, wenn das Register gezogen ist, und sich beim Niederdrücken der Tasten die Ventile öffnen, auf dieselbe Weise zum Erklingen gebracht, wie die Flöte à bec, deren Bau mit dem Baue dieser Pfeifen viele Aehnlichkeit hat, durch den Mund angeblasen wird. Damit also die Orgelpfeifen immer den gleichen Ton angeben, ist es nothwendig, daß sie eine immer gleiche Quantität Windes erhalten, was dadurch bewirkt wird, daß jede Taste und die ihr entsprechende Pfeife ein besonderes Windfach, das man Cancelle nennt, bekommt. Da ferner auf großen Orgeln, die oft bis fünf Claviaturen haben, deren jede einer besondern Reihe von Pfeifen entspricht, es möglich ist, durch mechanische Vorrichtungen zu bewerkstelligen, daß mit einem Registerzuge nur eine Gattung von Pfeifen zum Erklingen gebracht wird, oder bei Anwendung mehrer Register zugleich der Ton und seine Octave, oder dessen Quinte, zugleich die kräftig und die sanft tönenden Pfeifen erklingen, so hat man zur Hervorbringung dieser verschiedenen Töne, verschiedene Register, die abwechselnd die Ventile der verschiedenen Pfeifengattungen öffnen und schließen, und die besondern Stimmen der Orgel hervorbringen. Rechnet man hinzu, daß nebst den Tönen, welche der Organist mit den Händen auf den Claviaturen hervorbringt, ihm noch die tiefen Töne des Pedales zu Gebote stehen, die mit den Füßen zum Erklingen gebracht werden, so wird man eingestehen, daß die Orgel, die einen Tonumfang von 8½ Octaven hat, wenn, wie bei den großen Werken dieser Gattung, man Pfeifen von 32 Fuß, und das von Piantanida erfundene Flagevlet anwendet, das größte, volltönigste Instrument ist, und zugleich unter allen andern das vollkommenste wäre, könnte man nach Belieben die Stärke und Schwäche des Tones modificiren, was bisher erfolglos versucht wurde. Die Orgel ist ein sehr altes Instrument, das aber nur spät zur jetzigen Vollkommenheit gelangte. Schon die Griechen sollen sie gekannt, jedoch den Wind durch Wasser, nach einigen durch den Dampf des siedenden Wassers erzeugt haben. Unter Pipin kam die erste Orgel nach Frankreich, unter Ludwig I. (814—840) wendete man den Wind an, um die Orgelpfeifen zum Erklingen zu bringen, jedoch mit so unvollkommenen Vorrichtungen, daß zwanzig starke Arbeiter die Blasbälge in Bewegung setzen mußten. Die Tasten forderten solche Kraft, daß sie mit den Fäusten gespielt werden mußten; daher der Ausdruck Orgel schlagen. Im dreizehnten Jahrhundert wurde jedoch der Mechanismus erleichtert, und man spielte sie mit den Händen. Im vierzehnten Jahrhundert wurde der Gebrauch derselben in den Kirchen allgemeiner. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erfand ein Deutscher, Namens Bernhard, zu Venedig, nach andern Heinrich Traxdorf zu Nürn-

berg, das Pedale, und der Umfang der Orgel, der früher nur ungefähr zwei Octaven betrug, wurde erweitert. Im siebzehnten Jahrhundert erfand Förner die Windprobe, wodurch völlig gleicher Ton erzielt wurde, und die letzte Verbesserung verdankt man Piantanida, der den Umfang der Orgel in den höhern Tönen durch aus mit Blei gemischtem Zink verfertigten Pfeifen vermehrte. Dadurch, daß die Orgel voll und kräftig klingt, so lange fortgönet, als man die Tasten niederdrückt und das Pedal gestattet, Melodie und Mittelstimmen mit beiden Händen zu spielen, was z. B. beim Fortepiano nicht Statt hat, da die linke Hand immer mit Ausführung des Basses beschäftigt wird, ist dieses Instrument unvergleichlich, sowohl um den Gesang der Gemeinde bei dem Gottesdienste zu unterstützen und zu leiten, als auch um die Harmonie in ihrer ganzen Majestät zu zeigen, und die schwierigsten contrapunctischen Wendungen und Fugen auszuführen. Es gibt Orgeln mit und ohne Pedale, zu den letztern gehören die sogenannten Positive, welche von zwei bis acht Register haben, während die Anzahl dieser letztern auf den großen Orgeln weit beträchtlicher ist. Die Bestandtheile der Orgel sind folgende: 1) das durch Schnitzwerk und glänzende zinnerne Pfeifen verzierte Aeußere des Instrumentes, das in Stellung und Anordnung sehr mannigfaltig ist; 2) die Blasbälge oder Bälge, welche vom Calcanten getreten werden, und den Wind in die drei Windladen und den Windkasten leiten. Die Windlade enthält so viel Windfächer oder Cancellen als Pfeifen sind, und jedes Windfach ist mit einem Cancellenventile versehen, das sich öffnet, wenn die Taste niedergedrückt wird. Der Draht, der das Ventil aufzieht, ist mit einem sogenannten Windsäckchen oder Pulpelle versehen, damit der Wind durch die kleine Oeffnung nicht einströme. Die verschiedenen Register der Orgel, die ursprünglich auf das jetzt nicht mehr gebräuchliche Regale beschränkt waren, als Principal-, Flöten-, Koppel-, Mixtur- u. s. w. Register, sind neben der Claviatur rechts und links, zuweilen auch nur auf einer Seite durch Aufschriften bezeichnet, und die Registerknöpfe werden entweder herausgezogen, oder nur zur Rechten oder Linken bewegt. Dadurch werden zugleich die Register- oder Schiebstangen, und die Registerrollen in Bewegung gesetzt, welche diese Bewegung den Schleifen, Registerzügen oder Parallelen, so wie den Pfeifenstöcken mittheilen, wodurch entweder alle Pfeifen, was man pleno organo nennt, zu gleicher Zeit erklingen, oder nur diejenigen ertönen, welche zu dem angewendeten Register gehören. 3) Das Pfeifenwerk; es besteht theils aus hölzernen Pfeifen, die bei großen Orgeln auch wohl eine Länge von 32 Fuß, gewöhnlicher von 16 Fuß haben, dann aus zinnernen und endlich für die höchsten Octaven aus Pfeifen, welche aus mit Zinn gemischtem Zink ver-

fertiget sind. Es gibt gedeckte und offene Pfeifen. Die ersten sind oben mittelst eines Deckels oder Hutes verstopft, und geben keinen so hellen, starken Ton, wie die offenen; auch in Hinsicht auf die Stimmung unterscheiden sie sich dadurch von den offenen, daß sie beinahe um eine Octave tiefer klingen, so daß eine gedeckte Pfeife von 4 Fuß fast denselben Ton gibt, wie eine offene von 8 Fuß. Dieß kommt daher, weil die einströmende Luft in den gedeckten Pfeifen beinahe den doppelten Weg zurücklegen muß, und daher die reine Octave angeben müßte, strömte sie nicht etwas weiter oben heraus. Es gibt ferner Flöten- und Schnarrwerke. Letztere erklingen vermittelst eines Mundstückes mit einem darauf befindlichen schwachen Blatte von Messing, das man die Zunge nennt, welche von der Krücke, einem federartigen Drahte, auf das Mundstück oder die Rinne gedrückt wird. Sie dienen dazu, dem Tone der Orgel Abwechslung zu geben, und durch das Vibriren die Lufterschütterung zu vermehren. Bei den Flötenstimmen ist in jeder Pfeife das Corpus oder der Obertheil von dem Fuße oder dem unteren Theile wohl zu unterscheiden. Dann ist auf den Aufschnitt, die Ober- und Unterlefze und den Kern zu sehen, durch welche die Pfeife eigentlich zum Erklingen gebracht wird. Bei einigen Orgelstimmen, welche schwer zu intoniren sind, löthet man kleine, länglich viereckige Platten um das Labium oder den Aufschnitt über dem Kerne; sie heißen Bärte oder Flügel, und dienen dazu, den Wind mehr zusammen zu halten. 4) Die Claviaturen. Ihre Anzahl bestimmt die Anzahl der Windladen mit besonderem Pfeifenwerke. Sie unterscheiden sich in Hauptwerk, zweites Clavier, Rückpositiv, Ober- und Brustwerk, je nach der Stelle die sie einnehmen. 5) Das Regierwerk oder die Traktur, welche aus sämmtlichen Abstracten einer Claviatur besteht; dann das Wellenbret. 6) Der Schweller, eine in England fast allgemein angenommene Vorrichtung, durch welche der Schrank, in welchem die Pfeifen eingeschlossen sind, mehr oder minder geöffnet wird, wodurch der Ton verstärkt oder geschwächt wird. Man bringt auf diese Weise, jedoch nur unvollkommen, ein Crescendo und Decrescendo hervor. Denselben Zweck hat der von Abbé Vogler erfundene Wind- und Progressionsschweller. Man muß ferner der doubles mains erwähnen, einer Vorrichtung, durch welche auf den neuen Orgeln beim Anschlagen der obern Taste zugleich die tiefere Octave mit erklingt. Auf einigen neueren Orgeln ist die Octave des Pedales auch mit in die Claviatur einbezogen. Endlich hat man auf den neuern Instrumenten die vollständigen chromatischen Tonfolgen, statt der frühern abgekürzten und mangelhaften angenommen. Selbst unwürdige Spielereien sind mitunter bei einigen Orgeln angewendet worden, als z. B. eine türkische Musik nach Art der

jenigen, die man, dem guten Geschmack zum Hohne, an manchen Fortepianos angebracht hat.

Orgelpunct, ist eigentlich mit Fermate gleichbedeutend, und bezeichnet die entweder fugenartig oder im freien Stile ausgeführte Finalcadenz. Da indessen viele Componisten diese Cadenz noch auf der Tonica der Grundstimme fortgeführt haben, so hat man davon die Veranlassung genommen, jeden Satz, in welchem die Grundstimme, besonders in Fugen, einige Zeit auf einem Tone liegen bleibt, und die übrigen Stimmen über derselben verschiedene Accorde oder Figuren ausführen, einen Orgelpunct zu nennen.

Originalität (von origo, Ursprung, Eigenthümlichkeit; Aesth.), Ureigenheit und selbständige Kraft, im Gegensatze von Nachahmung; in diesem Sinne sagt man ein Originalwerk, doch gilt die Originalität nur dann in ehrender Bedeutung, wenn sie von der Idee der Schönheit nicht abweicht, sich nicht in einem falschen, naturwidrigen Streben, in einem erkünstelten Ueberbieten verliert. Den Ausdruck Originalgenie erklärt Krug deßhalb für eigentlich pleonastisch, da das wahre und ächte Genie in seinen Erzeugnissen immer als ursprünglich wirkend (nicht bloß nachahmend), eine gewisse Eigenthümlichkeit zeigt. — (Bildende Kunst.) Hier wird Original zum Unterschied von Copie gebraucht, gewöhnlich, wenn von einem Werke der Kunst die Rede ist, nicht aber von einem Modell aus der Natur; z. B. ein dem Original gleichendes Portrait drückt nicht die Aehnlichkeit der Person, sondern die Uebereinstimmung mit einem andern Portrait aus, wenn es Copie ist. Ein Kupferstich nach einem Gemälde oder einer Zeichnung ist Original; ein Kupferstich nach einem Kupferstiche ist Copie. In der Musik ist die Originalität leichter durch Harmonie als durch Melodie zu erreichen. Die Combination der sieben Töne der Tonleiter ist fast schon in allen Lagen und Intervallen versucht worden, und nur die einfachsten Arten der melodischen Tonverbindungen können, als die am wenigsten benützten, neu erscheinen.

Ornamente (vom Lat., Bauk. u. Plastik) s. Verzierung.

Orthographie (Zeichnungsk.), die Kunst, eine aufrechtstehende Seite eines Körpers, wie sie in die Augen fällt, zu bezeichnen; ein solcher orthographischer Riß heißt auch Aufriß.

Oscillationen (vom Lat.), Schwingungen; s. Klang.

Ostinato (ital.), hartnäckig, bedeutet in der Zusammensetzung: Basso ostinato, eine bestimmte Notenfigur, die vom Basse durch den ganzen Satz oder einen großen Theil desselben hindurch beibehalten und durchgeführt wird.

Ottava (ital., Met.), achtzeilige Stanze, nach der ottave rime der Italiener, bestehend aus acht fünffüßigen jambischen Versen, worin zwei Reime dreimal mit einander wechseln, und dann mit zwei gepaarten schließen (a b a b a b c c). Im Italie-

nischen herrscht darin durchaus der weibliche Reim, den man aber im Deutschen besser mit dem männlichen abwechseln läßt. Die Ottava hat stolze Ruhe und einen Fortschritt, der sich bald zum Großen und feierlich Erhabenen, bald zum Zarten und Launigen eignet. Eine Stanze mit lauter weiblichen Reimen ist z. B. folgende:

Die Muse, die von Recht und Freiheit singet,
Sie wandelt einsam, ferne den Palästen;
Wenn Lustgesang und Reigen dort erklinget,
Sie hat nicht Antheil an des Hofes Festen:
Doch nun der laute Schmerz die Flügel schwinget,
Da kommt auch sie mit andern Trauergästen,
Und hat sie nicht die Lebenden erhoben,
Die Todten, die nicht hören, darf sie loben.

Uhland.

Mit abwechselnd weiblichen und männlichen:

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich erwacht', aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und Alles ward erquickt, mich zu erquicken.

Goethe.

Ottava alta
Ottava bassa } s. Octave.

Ouverture (franz., Mus.), das für das volle Orchester geschriebene Instrumentalstück, welches der Oper, dem Ballete, dem Melodrama, der Cantate, dem Oratorium oder einem andern größeren Tonwerke zur Einleitung dient. Man hat auch zu Trauer- und Schauspielen Ouverturen geschrieben, wie Beethoven zu Collin's Coriolan und zu Goethe's Egmont. Vor Alters nannte man sie Symphonie, und sie näherte sich auch in der Form dem ersten Allegro einer Symphonie. Jedoch besteht in der That zwischen beiden ein wesentlicher Unterschied, indem die Symphonie grandiosere Gedanken fordert, die breit ausgesponnen und ausgeführt werden müssen, während die Ouverture weder so gehaltvolle Motive fordert, noch deren regelmäßige Entwicklung zuläßt. Im Ganzen hat die Ouverture weder eine bestimmte Form, noch einen allgemeinen Charakter, sondern sie muß den Charakter des Tonwerkes annehmen, dem sie vorangeht, und wird dann ihrer Bestimmung am besten entsprechen, wenn sie die Zuhörer auf das darauf Folgende vorbereitet. Die Ouverturen haben demnach seit 100 Jahren die verschiedensten Formen angenommen; manche Componisten haben in den ihrigen alle hervorstechenden Motive der Oper benützt, und so gleichsam ein großes Potpourri aus eigenen Ideen gebildet.

Andere haben ihre Eingangsmusik mit neuen Gedanken, die nicht in dem Folgenden vorkommen, ausgestattet. Beides war gut, je nach dem Talente des Tonsetzers. Ist indessen ein melodisches Motiv in mehre Theile der Oper oder des Balletes u. s. w. eingewebt, so kann es mit Erfolg in der Ouverture benützt werden. Große Componisten verschmähten es, sich selbst zu plündern, und erfanden fast alle ihre Ouverturen neu; nur in der Ouverture zu Don Juan kommt der Anfang der Geisterscene vor u. s. w. Eine gute, kräftige, regelmäßig gearbeitete Ouverture ist ein tüchtiges Kunstwerk. Man nennt zuweilen die Zwischenacte zweite Ouverture; so z. B. die Eingangsmusik zum dritten Acte von Cherubini's Medea. Die sogenannten Concertouverturen indessen, die den Zuhörer eigentlich auf nichts vorzubereiten haben, bilden für sich ein abgeschlossenes Ganze, das gut genug ist, wenn es nur einen Charakter hat, und sowohl durch Melodie als Führung entspricht. Junge Tonsetzer thun wohl daran, sich in solchen Arbeiten zu versuchen, und sich auf diese Weise für die Symphonie vorzubereiten.

Oxymoron (griech., von οξυς, scharfsinnig, und μορος, albern; Rhet.), eine Redefigur, durch einen albern scheinenden Contrast eine witzige Bezeichnung zu geben; so sagte z. B. Jemand von einem bekannten Vielschreiber, er sei ein gründlicher Ignorant und oberflächlicher Wisser.

P.

P. (Musik), für piano, pp, pianissimo. Das p als Abkürzung von poco oder più anwenden, und pf statt pocoforte schreiben, ist dagegen offenbar fehlerhaft und nur geeignet, zugleich mit den Zeichen die Begriffe zu verwirren.

Päon oder Pöan (griech. der Heilende, Lob- auch Schlachtgesang; Poetik), so viel wie Hymne; s. d. — (Metrik.) Versfuß, aus drei kurzen und einer langen Sylbe bestehend, nach dem Standorte der Länge benannt, nämlich: erster Päon, fallend, z. B.:

blühendere;

zweiter Päon, steigend-fallend, z. B.:

veredelter;

dritter Päon, fallend-steigend, z. B.:

Alabaster;

vierter Päon, steigend, z. B.:

gebenedeit;

von deutschen Dichtern selten angewendet.

Pagode (Bauk.), indischer und chinesischer Tempel, pyramidenförmiges, stufenweise sich erhebendes Gebäude, oben mit einigen Thürmchen verziert.

Palalaika, eine in Rußland unter den niedern Volksklassen sehr gebräuchliche, mit zwei Saiten bespannte Zither; in Deutschland auch Hummel genannt.

Palast (vom Lat., Bauk.), Residenzschloß, auch jedes großartige, im edlen Stile aufgeführte Gebäude von bedeutendem Umfange und imponirendem Aeußern. Sulzer meint, der Palast wäre für den Baumeister das, was das Heldengedicht für den Dichter ist.

Palette (franz., Malerei), ovale Holz- oder Hornscheibe mit einem Loche an der Seite, den Daumen hineinzugeben, um die Palette festzuhalten; auch mit kleinen Löchern versehen, zur Aufbewahrung der Pinsel. Auf der Palette setzt oder mischt der Maler die Oelfarben, ehe er sie überträgt. Sind die Farben nicht gehörig gemischt, und erscheinen dann nicht verschmolzen, sagt man, das Gemälde rieche nach der Palette.

Palindrom (griech., Poetik), eine Räthselspielerei; wenn nämlich ein oder mehre Worte rückwärts gelesen dasselbe bedeuten, oder einen andern Sinn geben; zur Gattung der Anagramme gehörig; z. B. Otto — rückwärts: dasselbe; oder als Beispiel eines andern Sinnes:

»Freundliche Stadt! — im Lande von Meer und Alpen umgürtet,
Wo sich der corsische Held blutigen Lorber gepflückt.
Freundliches Wort! — ruhst du beseligt im Arm der Geliebten,
Wähnst du im trunkenen Sinn deiner Anbetung sie werth.«

(Lodi — Idol).

Panegyrik (griech., Rhet.), Lobrede; s. Eloge.

Panflöte s. Syrinx.

Panorama (Malerei), ein von dem irländischen Maler Robert Parker 1787 erfundenes Rundgemälde, welches die höchste Täuschung hervorbringt. Diese optische Illusion bewirkt hauptsächlich die eigene Art der Aufstellung in einem Cirkelgebäude, in dem der Beschauer auf einer Gallerie auf etwas anders einen Blick zu werfen verhindert ist, als auf das Gemälde, sein Auge nach und nach an das temperirte Licht des Standortes gewöhnt wird, und die reine und volle Beleuchtung, welche das Gemälde durch das von oben direct darauf fallende Tageslicht erhält.

Pantalon (Mus.), ein großes Cymbal in der Form eines länglichen Viereckes, welches eine Breite von beiläufig vier Fuß hat, und von Einigen mit Draht-, von Andern mit Darmsaiten bezogen wird. Diese Saiten ruhen auf Stegen, und werden, wie beim Cymbal oder Hackebret, mit hölzernen Klöppeln gespielt.

Pantalone s. Italienisches Volkstheater.

Pantomime, Pantomimik (vom Griech. παν, all, und μιμος, Geberde), ist eigentlich Mime und Mimik im engern Sinne, und wird die stumme Sprache, die Darstellung der bloßen Geberden, darunter verstanden, die selbständige Geberdenkunst. Unter Pantomime hat man daher schon unter den Römern jene Gattung Schauspiel ohne Rede bezeichnet, wo ein in dramatischer Form gebrachter Stoff nebst den darin vorkommenden Leidenschaften rc. bloß durch Geberden und Tanz veranschaulicht wurde; eine Kunst, die, nach dem Zeugnisse der Alten, zur größten Vollkommenheit ausgebildet wurde. Aus diesen Spielen ging später die komische Pantomime der Italiener mit stehenden Masken hervor, die uns heute noch ergötzt; so wie das von Noverre geschaffene Ballet in seiner jetzigen künstlerischen Bedeutung, Fortsetzung der Pantomime ist, wiewohl beide verschiedene Tendenzen haben. Die Pantomime hat den Zweck, die lebendige Menschengestalt überhaupt in ihrer charakteristischen Bedeutsamkeit, das Ballet aber die reizende Bedeutsamkeit und Fülle wechselnder Körperformen in harmonisch gemessener Bewegung, beide in poetischer Mannigfaltigkeit und dramatischer Entwicklung zu zeigen. Zur Pantomime — worunter nicht das bloß improvisirte Possenspiel mit seinen drastischen Freiheiten gemeint ist — wird nach Krug die höchste innere Vollkommenheit der Mimik erfordert. So wie nun der Stoff der Mimik überhaupt, oder das, was der Mime eigentlich vorstellen soll, etwas Poetisches und in sich Vollendetes seyn muß, wenn die Mimik als schöne Kunst bestehen soll, so muß der Stoff der Pantomime noch insbesondere eine Handlung seyn, welche sich auf mannigfaltige Weise sichtbar äußert, und sich zugleich mit Bestimmtheit und mannigfaltigem Ausdruck als ein sichtbares Ganzes darstellen läßt. Es kann übrigens ein aus der Geschichte der Mythologie entlehnter, oder ein wirklich erdichteter, auch allegorischer Gegenstand: er kann ernst oder scherzend, naiv oder sentimental, streng gebunden oder phantastisch seyn. Aber weder die eigentliche Tragödie, noch das bürgerliche Schauspiel kann ein Gegenstand der Pantomime werden; denn Geberden können nie den strengen Zusammenhang haben, welchen die Tragödie und das Schauspiel erfordert. Darum ist auch die Handlung der Pantomime mehr lyrisch. Verhältnisse des bürgerlichen Lebens können in der Pantomime höchstens nur scherzend aufgefaßt werden, oder sie werden durch die Geberde unwillkürlich persifflirt, da sie, sofern sie conventionell sind, ohne Sprache ihre Bedeutung und ihren Reiz fast gänzlich verlieren. Daß die Pantomime es auch vermag, große und ernste Stoffe zu behandeln, hat Galeotti gezeigt, der sogar Shakespeare's Romeo und Julie, dann Macbeth, in fünf Acten, in Kopenhagen mit Beifall pantomimisch darstellte.

Daß sie durch plastisch-mimische Darstellungen sogar mit der Malerei und Plastik in Verwandtschaft steht, haben in unsern Tagen mehre Künstler und Künstlerinnen gezeigt; hierher gehört auch die Nachahmung von wirklichen Gemälden (oder freien Compositionen) durch Personen in Costümen, unter dem gesellschaftlichen Modeausdruck »lebende Bilder« bekannt; s. Tableau. Die Musik, welche eine pantomimische Handlung begleitet, soll die Empfindungen der Personen verdeutlichen, und unterscheidet sich nicht wesentlich von der Balletmusik; vergl. Mimik.

Parabel (von παραβαλλειν, neben einander stellen; Poetik), eine in Gleichnissen durchgeführte Rede oder Erzählung, zum Lehrvortrag in der Rede, und in der Dichtkunst zur didaktischen Form gehörig, hat zum Zweck, in einem ausgeführten, für sich als selbständig dastehenden Bilde, eine wahre lehrreiche Idee beispielweise zu veranschaulichen. Von der Allegorie unterscheidet sie sich durch die Beibehaltung des Urbildes, was diese ganz verhüllt; von der Parömie und der Fabel, daß sie dem Reiche der Wirklichkeit entnommen, zum Zeugen der Möglichkeit einer Sache dient, während diese die innere Nothwendigkeit darstellt. Stil und Vortrag der Parabel vertragen, besonders wenn sie im orientalischen Geiste gehalten ist, Schmuck und Verzierung. Lessing, Herder und Krummacher dienen als Muster.

Paramythie (vom Griech., Poetik), kleine, erzählende, aus der Mythologie geschöpfte Dichtung, zur didaktischen Form der Poesie gehörend, wie Sage, Fabel; s. d. A.

Paraphrase (griech. Umschreibung; Rhet.), eine Art Uebersetzung oder Erklärung dunkler Stellen durch Umschreibung in populären Ausdrücken, eine künstliche Verdünnung; hierher gehören auch die Uebersetzungen der Dichter in Prosa, und die vielen Commentatoren und Glossatoren, die mit vieler Breite in andern Worten sagen, was der Originaltext in wenigen kräftigen. Zu einer guten Paraphrase ist Sprachkenntniß und Gewandtheit in der Darstellung nöthig; vergl. Metaphrase.

Parlando (ital., sprechend), bezeichnet jene Stellen der komischen Singstücke, in welchen mehre Silben des Textes auf eine und dieselbe Note, die unmittelbar nach einander immer wiederholt wird, gesetzt sind, so daß der Satz mehr gesprochen, als gesungen werden muß.

Parodie (von παροδη, Gegen- oder Nachgesang; Aesth.), Nachbildung, welche den Zweck hat, durch Uebertragung ernsthafter Formen auf scherzhafte Stoffe eine komische Wirkung hervorzubringen, was besonders dadurch geschieht, daß sie einzelne, ernst gemeinte Dichterstellen, mit möglichster Bewahrung der ursprünglichen Worte, lächerlich wendet, oder dergleichen unverändert da braucht, wo ihr Ernst durch die Anwendung völlig annullirt

wird. Eigentlich sollte man nur das Fehlerhafte der Gattung parodiren (scherzhaft nachbilden), und nicht sowohl ein einzelnes Werk, als vielmehr eine falsche Manier und einen verderbten Geschmack lächerlich machen wollen, und hierin liegt auch der Unterschied zwischen Parodie und Travestie, welche als Unterart der Parodie, oder Parodie in engerer Bedeutung, nicht wie diese die Form des vorhandenen Kunstwerkes beibehaltend, das ernsthafte Object in ein komisches verwandelt, sondern deren Wesen darin besteht, das Object des Kunstwerkes beizubehalten, es aber unter einer unpassenden Umgebung und Einkleidung, z. B. im travestirten Trauerspiel durch den Gebrauch des Knittelverses, komisch erscheinen zu lassen. Die Parodie, sagt Schütz, gibt einer geringen Sache das falsche Ansehen von einer größeren. Die Travestie entkleidet das Große und Erhabene des falschen Ansehens. Die Travestie ist es eigentlich, welche den Inhalt eines ernsten Gedichtes im Auge habend, es komisch umgestaltet, indem sie durch den Contrast wirkt, zufällige Umstände ändert, den Personen Sitten, Gebräuche, Thorheiten rc. neuer Zeit zuschreibt rc., und so oft das Kunstwerk in einen niedern Kreis herabzieht, wozu im Grunde sehr wenig poetisches Talent gehört, da die Erfindung in der Hauptsache vorliegt, das Ganze sich an ein Vorhandenes anlehnt; daher sie Schütz nur als eine Art Gelegenheitsgedicht gelten läßt. Als eigene Gattung in durchgeführter Umbildung ganzer ernsthafter Gedichte zum Scherzhaften hat die Parodie nur einen untergeordneten Werth; denn in dieser Art parodischer Dichterei, erläutert Weber, tritt das negative Princip zu sehr hervor: dieselbe geht ungleich mehr darauf hinaus, eine fremde Originalität in Abrede zu stellen, als einen eigenen dichterischen Gedanken voll sinnreichen Muthwillens zu verfolgen. Auf diese Weise mischt sich ihr etwas Neidisches und Verkleinerndes bei, gegen das wir uns einem gewissen Unwillen besonders dann überlassen, wenn das Original uns durch wahren dichterischen Werth befreundet und lieb geworden. Uebertreibung und Anwendung des Großen aufs Kleine (in Gesinnung und Gegenständen) sind die Hauptmittel seiner Darstellung; doch darf kein bloßes Gemisch entstehen, sondern es muß beim Rückblick auf das Ganze der neuen Dichtung auch eine Proportion und Uebereinstimmung, ein folgerechtes Verfahren wahrzunehmen seyn. Die Parodie und Travestie gehören in das Gebiet der Satire. Die Parodie wird am meisten im Lyrischen, die Travestie im Epischen und Dramatischen angewendet, weil beim ersten die Form, bei letzteren der Inhalt die Hauptsache ist. Beruht ein Kunstwerk auf einer in der Menschennatur begründeten Basis, ist es aus reiner Begeisterung hervorgegangen, des Wahren und Schönen ächter Reflex, wird es keine Parodie im engern oder weitern Sinne zu zerstören vermögen, mit siegender

Kraft wird sich immer die Wahrheit bewähren; wohl aber kann die Verspottung, tüchtig gehandhabt, oft fürchterlich werden, wenn das Kunstwerk selbst durch falsche Richtung, hauptsächlich durch seine Unnatur, den Keim der Vernichtung in sich trägt. So hat z. B. Giesecke's travestirter Hamlet, Blumauer's travestirter Aeneas (die gelungenste aller Travestien) weder Shakespeare's noch Virgil's Meisterwerken geschadet; während Hauff's Parodien der Clauren'schen Romane und Mahlmann's Herodes von Bethlehem gegen Kotzebue's Hussiten vor Naumburg viel dazu beigetragen haben, die Unnatur, die falsche Sentimentalität und die liederliche Moral dieser Autoren aufzudecken. Verwerflich sind nur Parodie und Travestie, wenn sie die Gränzen des Lächerlichmachens durch Nachspotten und Verdrehen überschreitend, verletzen; nicht durch Freiheit und die Gerechtigkeit der satirischen Vorwürfe versöhnen, und in ein Schimpfgedicht oder literarisches Pasquill ausarten, was hauptsächlich dann geschieht, wenn nicht das Gedicht, sondern die Person des Autors zum Gegenstande der Verspottung dient, was dann aufhört Parodie zu seyn und Persifflage wird, die mehr objectiver Natur, nicht mehr harmlos erheitern, sondern kränken will, vom Reiche der Poesie auszuschließen ist. Schon die Alten machten von der Parodie Gebrauch, wie denn Aristophanes bekanntlich die Tragödie seiner Zeit, besonders den oft geschwollenen Pathos des Euripides, mit der Geißel der Parodie verfolgte, und Horaz mehre Homer'sche Personen in seinen Satiren travestirte. Unter den Neuern sind in dieser Gattung die Franzosen reich, besonders haben sich Scarron, Marivaux und Morceau darin ausgezeichnet. Unter den Italienern Lolli, und unter den Deutschen die Obengenannten. Müllner's Schicksalstragödie: »die Schuld,« wurde zuerst von den Brüdern Fatalis, dann von Platen mit Erfolg parodirt. — In der Musik nennt man ein Gesangstück parodiren, wenn man ihm einen andern Text unterlegt, als der ist, für welchen es ursprünglich componirt wurde. Doch kann dieser Ausdruck nur in so weit gelten, als der neue Text selbst eine Parodie des alten ist, und man z. B. komische Worte einem ernsthaften Musikstücke unterlegt. Jedoch liegt auch dann die Parodie nur im Texte, nicht in der Musik. Indessen kann auch der Musiker parodiren, wenn er z. B. auf ein ernsthaftes, melancholisches Gedicht eine lustige Melodie, oder umgekehrt setzt; wenn er eine zarte Romanze von einem Chore erhitzter Zecher vortragen läßt rc.

Parömie (griech., Poet.), kleine Erzählung, auf einem Sprichworte beruhend; s. Parabel.

Paromoion (griech., Rhet.), fast ähnlich, Redefigur; wenn, um eine komische Wirkung hervorzubringen, dieselben oder fast ähnliche Wörter wiederholt werden; z. B.: Schreibend schreibt er im Schreiben geschriebene Schriften der Schreiber.

Parquet (vom Franz., Bauk.), Täfelwerk, auch ein abgesonderter Raum, besonders im Schauspielhaus; s. d.

Part (Mus.), so viel als Partie in der dritten Bedeutung dieses Wortes, nämlich Rolle oder Solostimme.

Parte (ital. Theil, Mus.), ein Theil eines Tonstückes, und kommt als musikalische Bezeichnung in den Ausdrücken vor: la prima parte, la seconda parte, colla parte, erster Theil, zweiter Theil, mit der Hauptstimme, d. h. sich in Hinsicht auf Zeitmaß, Vortrag, der Hauptstimme anschmiegend.

Parterre (franz., Bauk.), der zur ebenen Erde befindliche Theil eines Hauses oder Gartens, dann besonders der für die Zuschauer bestimmte, vor der Bühne liegende und mit den Gallerien umgebene Platz in einem Schauspielhause; s. Theater.

Partie; 1) ein Tonstück für Harmoniemusik, welches aus verschiedenen Sätzen von willkürlichem Charakter und von bald größerer, bald minderer Ausdehnung besteht; 2) ein kürzerer Satz von munterem Charakter, für ein ganzes Orchester, oder auch nur für das Clavier allein componirt; 3) eine Rolle in einer Oper, oder eine Solostimme in einem mehrstimmigen Stücke. Partie im Französischen heißt übrigens so viel als parte, nämlich ein Theil eines Musikstückes; daher la première partie, la seconde partie, so viel als erster, zweiter Theil, oder abgekürzt I., II., 1ma, 2da. — (Malerei.) Jeder einzelne Haupttheil eines Gemäldes.

Partitur (Mus.), ein solches Exemplar eines mehrstimmigen Tonstückes, in welchem alle dazu gehörigen Stimmen auf besondern Liniensystemen Takt vor Takt unter einander stehen, so daß man alle mit einem Blicke übersehen kann. Jeder Takt wird in den neuern Partituren vom darauffolgenden durch einen senkrecht gezogenen, und alle Liniensysteme, welche die Stimmen einnehmen, umfassenden Strich abgeschieden, was die Uebersicht viel erleichtert, und der alten Art, die Partituren zu schreiben, und kleine Taktstriche bei jeder Stimme anzubringen, weit vorzuziehen ist. Ueberdieß werden beim Anfange jeder Seite die Liniensysteme, auf welche Stimmen geschrieben werden sollen, eingeklammert, und wenigstens bei gestochenen Partituren sollen jederzeit am Anfange der Seite sowohl die Schlüssel als die Vorzeichnung beigesetzt, und auch gleiche Stimmen, z. B. die vier Stimmen des Chors, die Solostimme, die zwei den Hörnern bestimmten Zeilen, jene, welche die Posaunen einnehmen u. s. w., durch besondere Einklammerungen von den andern unterschieden werden, was ebenfalls die Uebersicht sehr erleichtert. Anhänge oder Nachträge sind störend, daher möglichst zu vermeiden; sie sind ohnehin bei dem 24linigen Notenpapier und hohen Format der gestochenen Partituren nicht nöthig. Die Abkürzungen und Ersparungen des Raumes in den Partituren sind auch zu verwerfen, denn es stört sehr

beim Lesen und bei der Uebersicht des Ganzen, das Orchester bald in vier Zeilen zusammengedrängt, bald eine volle Seite einnehmen zu sehen. Die Partituren dienen zu folgenden Zwecken: 1) Dem Tonsetzer, der ein mehrstimmiges Tonstück componirt, um gehörig instrumentiren und seine Gedanken einkleiden zu können; ihm besonders ist es nothwendig, eine Partitur zu schreiben, weil er sonst weder alle Stimmen passend und mit Rücksicht auf die Wirkung des Ganzen zu beschäftigen wüßte, noch überhaupt das harmonische Gewebe und den Effect, den seine Arbeit hervorbringen soll, zu übersehen im Stande wäre. Die vom Tonsetzer selbst geschriebene Partitur, nennt man Originalpartitur. 2) Dient die Partitur dem Musikdirector oder Kapellmeister sowohl beim Einstudiren, als bei der Aufführung; denn daraus ersieht er, ob alle Stimmen gehörig eintreten, er kann Jedem, an den die Reihe kommt, einen Wink zur rechten Zeit geben, und auch in den ausgeschriebenen Stimmen die sich etwa eingeschlichenen Fehler verbessern. Die Partitur sei daher möglichst correct. Der dritte und in mancher Hinsicht größte Nutzen der Partituren ist für angehende, theoretisch ausgebildete Tonsetzer; durch das Lesen der Partituren großer Meister vollenden sie ihre musikalische Studien, lernen, was man in der Schule nicht lernen kann, und bilden ihren Stil und ihren Geschmack. Für einen solchen Kunstjünger, ja, für jeden Musikfreund, der gründliche Kenntnisse besitzt, ist es ein hoher Genuß, eine Partitur mit einem Blicke zu umfassen, sie zu lesen und das Tonwerk gleichsam im Innersten aufzuführen, wo man weder durch zufällige Fehler, noch durch Unachtsamkeit des Orchesters gestört wird. Nach dieser Lesung die Wirkung eines Tonstückes zu beurtheilen, erfordert indessen viele Uebung. Man läßt sich oft durch Einzelnheiten, durch kunstreiche Führung der Stimmen verleiten, und hört man dann das Werk im Ganzen, so machen eben diese mikroskopischen Details gar keine Wirkung. Die Stellung der Instrumente und Stimmen auf den verschiedenen Liniensystemen der Partitur ist sehr wichtig. Darin vereinigen sich Alle, daß der Baß die unterste, und das Violoncell, wenn es besonders beschäftigt ist, die zweite Zeile von unten herauf einnehmen soll, daß darauf die Chor- und dann immer weiter nach oben die Solostimmen geschrieben werden sollen; manche Tonsetzer haben zuweilen die Pauken zu unterst gesetzt, jedoch kommt dieß nur selten vor. Die Deutschen, Italiener und Franzosen haben jede ihre eigene Art, und jede dieser Arten ihre Vor- und Nachtheile, es dürfte auch im Ganzen gleichgiltig seyn, da hier Alles von der Uebung abhängt, und weder Componist, noch Kapellmeister mehr beirrt werden, wenn sie an eine bestimmte Einrichtung der Partitur gewohnt sind. Besonders für Erstern ist es nothwendig, bei der einmal angenommenen Stellung der Instrumente auf den

verschiedenen Liniensystemen consequent zu verharren, weil sonst Irrungen fast unvermeidlich sind. Eine Hauptsache, sowohl für Denjenigen, der componirt, aus Partituren dirigirt oder letztere studirt, als auch für den Copisten, der Partituren abschreibt oder aus Stimmen zusammensetzt, ist: die verschiedenen Instrumente und ihre Gattungen, ihre Schlüssel ꝛc. gut zu kennen, um sich in vorkommenden Fällen herauszufinden, und z. B. die B-Clarinette mit der C-Clarinette, die Hörner in B mit jenen in C, die Altposaune mit der Tenorposaune nicht zu verwechseln. Die ältern Organisten nennen, jedoch irriger Weise, das Spielen des bezifferten Basses, Partiturspielen; sie lehrten auch die Partituren bloß durch das Anschlagen der Accorde des Grundbasses auf dem Clavier begleiten; Derjenige, der jetzt ein Gesangstück zum Beispiel aus der Partitur accompagnirt, muß jedoch weit mehr leisten und im Stande seyn, durch schnellen Ueberblick aller Stimmen den Gang des ganzen Tonstückes aufzufassen, und einen Clavierauszug gleichsam zu improvisiren.

Pas (franz., Tanzk.), Bewegung mit dem Fuße, wie sie bei verschiedenen Tänzen vorkommen; man unterscheidet pas droits, gerade Pas, ronds, runde, tortillés, gekrümmte, pliés, gebogene, élevés, erhabene, glissés, streichende ꝛc.; man nennt auch Pas ganze Tänze, wozu mehre Personen erforderlich sind, daher Pas de deux, Pas de trois ꝛc.; s. folgende Artikel und vergl. Tanzkunst.

Pas de deux (Tanzk. u. Mus.), ein von zwei Personen ausgeführter Tanz; daher wendet man zuweilen zwei concertirende Instrumente, die gleichsam die tanzenden Personen repräsentiren, mit großem Erfolge in der Musik eines solchen Tanzes an. Manche Tänze, die zu Zweien getanzt werden, wie der russische Tanz, die Monferine u. s. w., sind Pas de deux; es gibt auch Pas de trois, de cinq, de sept ꝛc. Alle diese Tänze sind im Ballete das, was das Duett, Terzett, Quintett, Septett u. s. w. in der Oper sind.

Pas de hache (Tanzk. u. Mus.), ein charakteristischer Tanz, eine moderne Art der Pyrriche, welche von Soldaten, Scythen, Wilden, Bachanten u. dgl. in den Balleten ausgeführt wird. Die Musik in diesen Pas de hache muß einen stark markirten Rhythmus, einen stolzen, kriegerischen oder wilden Charakter haben, und wird meistens von Percussions- und andern lärmenden Instrumenten, als Trommeln, Becken, Triangel u. s. w. begleitet. Die Tänze der römischen Soldaten in der Vestalin, der Scythen in der Iphigenie in Tauris ꝛc. sind Pas de hache.

Pas double (Tanzk. u. Mus.), uneigentlich pas redoublé, deutsch Doublirmarsch, wird in einem mäßig schnellen Allegro im $\frac{2}{4}$ oder Allabrevetakt vorgetragen, und hat meistens sowohl zwei Reprisen, als ein eben so abgetheiltes Trio. Die musikalischen

Perioden, die man bei dem pas double anwendet, müssen entweder von 8, 12 oder 16 Takten seyn; s. Marsch.

Pas seul (Tanzk. u Mus.), ein von einer einzigen Person ausgeführter Tanz, im Ballete das, was die Arie in der Oper ist. Man nennt es gewöhnlicher Solotanz, und diejenigen, die es ausführen und große Geschicklichkeit besitzen sollen, Solotänzer oder Solotänzerinnen, Ausdrücke, die den Benennungen Bravoursänger oder Sängerinnen entsprechen. Ein Pas seul ist schwierig zu erfinden, weil die Abwechslung mangelt, und man dafür sorgen muß, den tanzenden Personen Ruhepuncte zu gewähren.

Passage (franz., Mus.). Nach der ursprünglichen Bedeutung eigentlich jede Stelle eines Tonstückes, die einen vollständigen Sinn darbietet. Später verstand man darunter jede Verzierung der Melodie durch Zergliederung der melodischen Hauptnoten. Jetzt bezeichnet man mit diesem Ausdrucke jene Stellen in den Gesang- oder Instrumentalstücken, die geeignet sind, die Kehlen oder die mechanische Fertigkeit des Sängers oder Solospielers zu zeigen, und welche gewöhnlich am Schlusse des Solos sowohl im ersten als im zweiten Theile der Arie, des Duettes oder des Concertes u. s. w. vorkommen. Die Passagen sind gegenwärtig mehr als je im Gebrauche; Sänger und Instrumentalisten wetteifern in Erfindung brillanter Schwierigkeiten, und wollen es den Tonsetzern noch zuvorthun, die jedoch in ihren Arbeiten nicht sparsam damit umgehen. Ueber die mechanische Anstrengung, welche diese Passagen erfordern, vergessen aber die Meisten den Sinn und die Bedeutung des Tonstückes.

Passionato (ital., Mus.), gewöhnlicher appassionato, con passione, mit Leidenschaft; Bezeichnung des musikalischen Vortrags, welche andeutet, daß eine Stelle mit Feuer und Ausdruck gespielt oder gesungen, und die Bewegung allenfalls unmerklich beschleunigt werden soll. Man gebraucht das Wort appassionato auch als Bezeichnung des Zeitmaßes, z. B. allegro appassionato, leidenschaftliches, folglich nicht zu langsames Allegro.

Paste (Plastik), Abdruck von Gemmen (s. d.) verschiedener Art, vorzüglich in Glas, eigentliche Pasten, dann Siegelwachsabdrücke, Schwefel- und Gypsabgüsse ꝛc.

Pastellmalerei (vom Franz.), geschieht durch trockene, in Stifte geformte Farben; sie stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert, und fand vorzüglich in Frankreich Anwendung. Die technische Behandlung dabei besteht, daß man die mit dem Farbenstifte (Pastell) gemachten Striche mit dem Finger oder einem Wischer in einander verreibt, und dadurch die Tinten, Halbschatten ꝛc. hervorbringt; die hellsten Lichter nur werden nicht verrieben. Anmuth und das Auge bestechende Frische ist den Pastellgemälden nicht abzusprechen, auch ist die Manipulation bequem, da keine Vor-

kehrungen nöthig sind, der Maler jeden Augenblick das Bild verlassen und wieder vornehmen kann; doch entbehren die Pastellgemälde aller Kraft, verschwimmen in einer gewissen, ausdruckslosen Unbestimmtheit, haben ein weiches wolliges Ansehen, und sind, da die Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen, sehr der Zerstörung ausgesetzt, verbleichen auch schnell, und nur wenige Meister, wie Rosalva, Mengs, Lord Russel waren es, die dieser ephemeren Art von Malerei ein dauerndes Colorit zu geben verstanden.

Pasticcio (ital., Malerei), Pastetchen; ein aus den Manieren verschiedener Meister zusammengesetztes Gemälde, ein Spottname, gleichsam um anzuzeigen, daß dem Gemälde die Einheit der Idee und die Originalität fehle. — (Musik.) Ein Tonstück, eine Oper, ein Oratorium, ein Concert u. s. w., deren verschiedene Sätze oder Nummern von verschiedenen Meistern componirt, aus den Werken verschiedener Meister genommen, oder aus verschiedenen Werken eines und desselben Meisters zusammengesetzt sind. Es unterscheidet sich demnach vom Potpourri dadurch, daß den andern Componisten nur ganze Sätze entliehen werden, und derjenige, der sie zusammenstellt, nichts Eigenes dazu mischt. Die Italiener nennen eine solche bunte musikalische Jacke auch Gentone, und sehr oft spielen die Virtuosen Concerte, deren drei Sätze von drei verschiedenen Componisten sind.

Pastorale (ital., Mus.), hirtenmäßig, ländlich. Man bezeichnet mit diesem Ausdrucke theils ein einzelnes Tonstück von ländlich einfachem Charakter, welches meistens im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt gesetzt ist, theils eine ländliche Oper, in welcher Hirten und Landleute die Hauptpersonen sind, und deren Musik naiv, prunklos und wahr gehalten werden muß. Im letzteren Sinne ist die Pastorale, welche stets ein Unding, der Traum eines schülerhaften Knaben, oder bloß bestimmt wär, einer überverfeinerten Coquette in müßigen Stunden zur Erholung zu dienen, und ihre Sentimentalität abzuleiten, gänzlich veraltet, und wenn auch unsere neuesten Opern fast stets einen ländlichen Chor enthalten, so wäre dennoch eine Pastoraloper nicht mehr an der Zeit. Abbé Vogler hat seine für das Weihnachtsfest bestimmte Messe, die in mehren Sätzen einen hirtenmäßigen Charakter hat, Pastoralmesse genannt. Man bedient sich dieses Wortes entweder allein oder in der Zusammensetzung: Allegro, rondo pastorale ꝛc., als Bezeichnung des musikalischen Zeitmaßes, um anzudeuten, daß die Bewegung mäßig geschwind, der Vortrag einfach, anmuthig und fließend seyn muß.

Patetico, Bezeichnung des musikalischen Vortrages, z. B. Allegro patetico; Allegro, das kräftig, würdevoll, mit Leidenschaft und Feuer vorgetragen werden muß.

Pathetisch (von παθος, Leiden; Aesth.), bezeichnet einen starkrührenden Ausdruck im Momente heftiger Gemüthsbewegung, daher leidenschaftlich, doch mit Ernst und Würde; das Pathetische ist mit dem Dynamisch-Erhabenen verwandt, und ist auch nur dann ästhetisch, in so fern es erhaben ist. Weil durch das Pathetische der Culminationspunct erhabener Rührung dargestellt werden soll, so sind die stärksten Figuren der Einbildungskraft und Empfindung hier anwendbar, und zur Bewirkung des Effects im Contraste früherer Leidenschaftlichkeit eine gewisse ruhige Hoheit; doch warm und wahr muß dieß aus dem Herzen des Redners oder Dichters hervorquellen, sonst wird er unnatürlich, frostig und schwülstig; ein Fehler, der vorzüglich in der ältern französischen, auf Stelzen einherschreitenden Tragödie einheimisch war, bis der kalte falsche Pathos der falschen Tragödienhelden durch die neue romantische Schule zwar verdrängt, aber nur durch Ueberspannung ungezähmter Begeisterung (den Parenthyrsus der Alten, das Pathos des Gräßlichen) ein noch fehlerhafteres Princip durch ein Hohnsprechen aller Ethik, ersetzt wurde. Schiller bezeichnet die Sphäre des Pathetischen sehr richtig, wenn er sagt: »Bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt seyn. Fehlt es einer pathetischen Darstellung an einem Ausdruck der leidenden Natur, so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethischen Anlage, so kann sie bei aller sinnlichen Kraft nie pathetisch seyn, und wird unausbleiblich unsere Empfindung empören. Aus aller Freiheit des Gemüths muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbständige oder der Selbständigkeit fähige Geist durchscheinen.« Außer der Rede- und Dichtkunst, besonders der epischen und dramatischen, ist es vorzüglich die Schauspielkunst, welche sowohl durch Mimik als Declamation den Pathos auszudrücken vermag, wo aber auch vorzüglich durch die unselige Effecthascherei der falsche Pathos zu Hause ist, wie ein Aesthetiker charakteristisch sagt: »jenes widerwärtige empfindselige Genörgel, jenes leere und hohle sich Zerpauken der Coulissenreißer,« wofür nicht genug gewarnt werden kann. Malerei und Plastik sind im hohen Grade, Bau-, Garten- und Tanzkunst niemals einer Versinnlichung des Pathetischen fähig. Auch die Musik kann das Pathetische mit Erfolg ausdrücken, wie die Sonate pathétique von Beethoven beweist.

Pathetischer Accent, ist mit gutem, empfindungsvollem Vortrage gleichbedeutend, und besteht in den richtig angewendeten Abstufungen der Stärke und Schwäche des Tones, in dem fast unmerklichen Vorwärtseilen oder Zurückhalten der Bewegung bei gewissen Stellen, in dem Hervorheben gewisser Takte und Noten, in der Farbe und Haltung des Ganzen, wodurch der Sinn der

Ton- oder Wortdichtung am besten aufgefaßt, der Absicht des Dichters oder Componisten am meisten entsprochen wird.

Pauken (Mus.), auch Kesselpauken, sind kupferne, fein ausgeschlagene Kessel, über welche an einem eisernen Ringe eine gegärbte Haut gespannt ist, die mittelst eiserner Schrauben höher oder tiefer gespannt werden kann, und mit hölzernen Schlägeln oder Wirbeln geschlagen wird. Gewöhnlich bedient man sich im Orchester zweier Pauken von ungleicher Größe, die meistens in Quarten, z. B. c, g, d, a u. s. w., oder in Quinten f, c, g, d u. s. w. gestimmt werden, gewöhnlich aber die Tonica und die Dominante des Haupttones des Musikstückes, in welchem sie angewendet werden, angeben. Jedoch haben Abbé Vogler, Spohr u. a. oft vier bis sechs Pauken angewendet. Vor Zeiten bediente man sich sehr großer Pauken, die höchstens die Quarte d, a stimmen konnten; jetzt stimmt man auf kleineren Pauken leicht f, c, und ist im Stande damit in allen Tonarten die Tonica und die Dominante anzugeben. Hudler in Wien hat eine Vorrichtung erfunden, mittelst eines einzigen Zuges die Pauke höher oder tiefer ganz rein zu stimmen, wodurch dieses Instrument an Brauchbarkeit viel gewonnen hat; denn es war früher ein langwieriges Geschäft, während die Musik fortspielte, die Pauken höher oder tiefer zu stimmen. Brod in Paris hat eine ähnliche Erfindung gemacht, welche Cherubini's und Meyerbeer's Beifall erhielt. Ursprünglich waren die Pauken bestimmt, die Grundstimme zu einem Trompeterchore zu machen, und die Cavallerieregimenter hatten nebst ihren Trompeten immer Pauken. Jetzt sind letztere ein Orchesterinstrument geworden, das auch oft in Musikstücken beschäftigt wird, zu welchen keine Trompeten gesetzt sind. Es macht, gut angewendet, oft eine herrliche Wirkung, sowohl im forte als im pianissimo; da es jedoch von sehr beschränktem Umfange ist, eines Theils der schon mehrmal gemachte Vorschlag, drei Pauken anzuwenden, nicht recht zuläßig scheint, andern Theils die Pauken nicht so wie die große Trommel als bloßer dumpfer Schlag in allen Tonarten ohne Unterschied gebraucht werden können, sondern nur da gut klingen, wo sie zum Accorde gehören, der eben angeschlagen wird, so wird man stets wohl thun, dieses Instrument nicht überall, wo es nur stimmt, zu gebrauchen, sondern es für besondere Gelegenheiten aufzusparen, wo es mit Effect wirken kann. Man hat ungepolsterte und gepolsterte Schlägel oder Wirbel, pflegt auch die Pauken offen oder mit einem Tuche bedeckt (was man timpani coperti nennt) zu schlagen, je nachdem sie stärker oder schwächer tönen sollen. Alle Paukenstimmen sind übrigens in den Baßschlüssel gesetzt, und man pflegt am Anfange des Tonstückes, so wie für die Hörner und Trompeten, die Stimmung beizufügen; z. B. timpani in c, g, in d, a, in a, e u. s. w.,

wogegen die Noten der Pauken unverändert c, g oder g. d bleiben. Manche Componisten ändern dagegen die Noten der Pauken mit der Tonart, und schreiben f, c oder tief f, c, wenn die Pauken in f sind. Diese Art scheint vorzüglicher, weil man auf diese Weise es ganz ersparen könnte, die Stimmung, welche die Pauken haben sollen, hinzuschreiben. Uebrigens stellt man sich meistens das Paukenschlagen viel zu leicht vor, und meint, daß es mit geringer Uebung Jeder vermöge, der Takt hat und Musik versteht. Allerdings forderten die Alten zu viel, wenn sie dem Pauker sechsjähriges Studium auferlegten; aber es bedarf vieler Uebung, um alle Schlagmanieren gewandt auszuführen. Die gewöhnlichsten sind folgende: 1) die einfache Zunge, z. B. g c c c in sechzehntheiligen Noten; 2) die doppelte oder größere Zunge, z. B. c c c c g g g g in 32-theiligen Noten; 3) die getragene Zunge, wie c c g g in sechzehntheiligen Noten; 4) die ganze Doppelzunge, z. B. g c c c c c c c in 32 theiligen Noten; 5) die Doppelkreuzschläge, z. B. g c, g c mit beiden Schlägeln; 6) der Wirbel und 7) der Doppelwirbel. Letztere sind besonders wesentlich und schwierig, so auch der reine, bestimmte Vortrag von Triolen und Sextolen, wobei die Schlägel auf besondere Weise sich kreuzen müssen. Das Timpano grande, das Händel zu mehren seiner Oratorien gesetzt hat, kann jetzt nur durch die große Trommel ersetzt werden, da man gegenwärtig keine so großen Pauken mehr hat.

Pausen (Malerei), die Vorrichtung, der sich die Frescomaler als Carton bedienen; s. d. — (Metrik und Declamation.) Zeichen eines Einhaltens der Stimme, zur Deutlichkeit und zur Verstärkung des Affects der Rede. Die Pausen dürfen nicht zu lang und nicht zu kurz seyn, der Sinn bestimmt die Dauer. Eine rhythmische Pause findet zwischen zwei auf einander folgenden Versen Statt, wodurch die Verse als selbständige Reihen von einander gesondert werden; daher muß jeder Vers mit einem ganzen Worte schließen, weil durch das Eintreten dieser Pause zwischen den Silben eines Wortes dieses sehr unharmonisch zerrissen werden würde, und nur in wenig Fällen zum Behufe einer komischen Wirkung, oder in dem zwanglosen jambischen Vers des neuern deutschen Dramas kann diese Wortbrechung entschuldigt werden, aber auch nur dann, wenn sie ein zusammengesetztes Wort in seine einfachen Bestandtheile auflöset; z. B.:

— Er wird
Umlenken in die alte, breitgetretne
Fahrstraße der gemeinen Pflicht, nur wohl-
behalten unter Dach zu kommen suchen.

Schiller, Piccolom

Fehlerhaft ist aber eine Trennung wie z. B.:

Es steht am blauen Himmelszel-
te manches Sternlein, hell wie Gold.

Eine noch größere Pause, als am Schluß eines einzelnen Verses, tritt mit dem Ende einer Strophe ein, weil mit demselben ein größeres rhythmisches Ganzes abgeschlossen ist. — (Musik.) Zeichen, welche andeuten, wie lange eine Stimme bis zu ihrem Eintritte oder Wiedereintritte schweigen muß, weßwegen man sie auch Schweigezeichen genannt hat. Es gibt längere oder kürzere Pausen, die mehre Takte oder nur einen Takt oder Takttheil dauern. Die Pausen der erstern Gattung werden entweder durch zwei schräge Striche bezeichnet, die an beiden Enden von senkrechten Strichen begränzt werden, und über welchen die Anzahl der zu pausirenden Takte in Ziffern ausgedrückt ist, oder man bedient sich dickerer senkrechter Striche, die, wenn sie sich über drei Linien des Systems erstrecken, vier, befinden sie sich aber zwischen zwei Linien, zwei Takte bedeuten, pflegt aber zu größerer Verständlichkeit nebstbei noch die Zahl der zu pausirenden Takte oberhalb in Ziffern auszudrücken. Die kleineren Pausen, von der ganzen Taktpause angefangen, entsprechen genau den verschiedenen Notengattungen. Die ganze Taktpause wird durch einen horizontalen, kurzen, aber dicken Strich ausgedrückt, der unterhalb an die vierte Linie des Systemes von unten herauf gezogen wird; derselbe Strich auf der dritten Linie liegend, ist die halbe Taktpause; das Sospir hat die Gestalt eines nach der rechten Seite zugeneigten Hakens; die Achtelpause wird durch denselben nach der linken Seite zugewendeten Haken vorgestellt; die kleineren Pausen eben so, nur daß der heruntergehende Strich des Hakens von kleinen Strichen um so öfter durchstrichen wird, als die Pause an Werth verliert, so daß die Sechzehntheilpause zwei-, die 32theilpause dreimal u. s. w. durchstrichen ist. Die ganze Pause wird aber in allen Taktarten angewendet, mag, wie im Viervierteltakte, der Takt ganz seyn, oder, wie im Zweivierteltakte, nur zwei Viertel zählen.

Pausiren heißt, die Pausen oder Schweigezeichen beobachten, und nur zur rechten Zeit eintreten. Das laute oder stillschweigende Abzählen der Pausen ist theils störend, theils unsicher. Bei Instrumenten, welche, wie die Trompeten und Pauken, die Posaunen u. s. w. oft in den Fall kommen, viele Pausen nach einander zählen zu müssen, ist das Zählen mit den Fingern das sicherste, weil man sich die Zehner leichter merkt und nicht so bald irre wird. Auf jeden Fall gehört Routine dazu.

Pavillon (franz., Bauk.), ein kleines Lustgebäude in Gärten, oder auch an den Ecken großer Häuser, nur ein Zimmer enthaltend; auch für ein kegelförmiges Zeltdach, d. h. ein auf allen

Seiten abhängiges Dach, dessen Seiten gewöhnlich von gleicher Länge sind. — (Musik.) So viel wie Schalltrichter.

Pedal ist eigentlich jener Theil eines Instrumentes, der mit dem Fuße behandelt wird; daher bezeichnet man mit diesem Ausdrucke 1) bei den Orgeln die gewöhnlich nur zwei Octaven enthaltende Claviatur, die mit den Füßen gespielt wird und die tiefsten Töne angibt. Man nennt auch Pedal gewisse Register der Orgel, welche zu der Claviatur des Pedale gehören, z. B. das Pedal des Bombard, das achtfüßige, sechzehn-, 32 füßige Pedal; 2) bei der Harfe nennt man Pedale die kleinen Hebel, welche die innere Mechanik in Bewegung setzen, und einen und denselben Ton durch alle Octaven erhöhen. Es gibt deren sieben, von welchen vier durch den rechten, drei durch den linken Fuß in Bewegung gesetzt werden. Ist z. B. die Harfe in Es gestimmt, und nimmt man das Pedal des a, so werden dadurch alle As der verschiedenen Octaven zu a, weßwegen es durchaus unmöglich ist, auf der Harfe zugleich einen Ton und den kleinen halben Ton desselben anzuschlagen. 3) Bei den Clavieren und Fortepianos hat man früher ein dem Orgelpedale ähnliches Pedale angebracht, das entweder aus einem Pfeifwerke oder aus Saiten bestand, und dazu dienen sollte, den Umfang des Instrumentes zu erweitern und zu vervollständigen. Die gegenwärtig an diesem Instrumente angebrachten Pedale, welche die mit der Hand oder mit dem Knie in Bewegung zu setzenden Züge mit vielem Vortheile ersetzt haben, sind: a) das Pedale, welches die Dämpfung aufhebt (s. Dämpfung); b) das Pedale des Piano, welches den Ton sanft dämpft; c) das Pedale des Pianissimo, welches den Ton nur ganz leise erklingen läßt; d) die Verschiebung, wodurch die Hörner nur auf eine oder auf zwei Saiten anschlagen; sie bringt in Verbindung mit dem ersten Pedale einen schönen harfenähnlichen Ton hervor, weßwegen man sie auch Harfenzug nennt; e) das ziemlich unnütze Pedale des Fagottes; f) das ganz überflüssige und störende Pedale der türkischen, von Glöckchen begleiteten Trommel. Wahre Künstler auf dem Fortepiano werden die Pedale nur höchst selten anwenden; das beste Pedal ist ein guter Anschlag, der die Töne in seiner Gewalt hat, und sie nach Willkür stark oder schwach hervorbringen kann. Man nennt die tiefste Baßnote bei einem Orgelpunkte auch Pedale, weil diese Grundstimme meistens mit dem Pedale der Orgel angeschlagen wird; sie muß entweder die Tonica oder die Dominante des Grundtones seyn. Es kann indessen sowohl in den Mittelstimmen als in der Oberstimme gehaltene Noten geben, welche die Wirkung einer Pedalnote haben, weil die übrigen Stimmen darüber und darunter verschiedene Figuren und Modulationen ausführen.

Pedalbank, ist der Sitz des Organisten, der über der Pedalclaviatur errichtet ist.

Pedalharfe s. Harfe.

Pendant (Malerei) s. Seiten- und vergl. Gegenstück.

Pentachord, eine Folge von fünf diatonischen Tonstufen, oder ein alt-griechisches Instrument mit fünf Saiten.

Pentameter (griech., Metrik), fünffüßiger daktylischer Vers. Schema:

— ◡ ◡̄ | — ◡ ◡̄ | — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ◡̲.

Er besteht aus zwei Halbversen, durch einen unveränderlichen Einschnitt scharf geschieden. Jede Hälfte bildet einen archilochischen Vers (— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —), jedoch mit dem Unterschiede, daß die erste Hälfte die Zusammenziehung der Kürzen in eine Länge zuläßt. Für besonders schön wird gehalten, wenn der erste Fuß ein Daktylus, der zweite ein Spondeus ist. Die Daktylen des zweiten Halbverses müssen rein gehalten werden. Die Cäsur des Pentameters ist durch die beiden Theile, in die er zerfällt, unabänderlich festgesetzt, und wenn er auch noch andere Cäsuren verträgt, so darf die Hauptcäsur doch nie dabei vernachläßigt, nie durch ein Tonwort zerschnitten werden; mit dem Versabschnitt muß auch das Ende eines Wortfußes zusammenfallen, z. B.:

Herr, dein selbst seyn gilt's || oder von Allen der Sclav.

A. W. Schlegel.

Fehlerhaft sind daher Verse wie:

Tilge mit Weine der miß || launigen Sorgen Tumult.

Dieser Vers heißt übrigens mit Unrecht Pentameter, denn wegen der beiden Pausen in der Mitte und am Ende ist er rhythmisch eben so lang als ein Hexameter, mit dem er auch dessen Spannung aufzulösen und einen melodischen Fall zu bewirken, immer in Verbindung steht, da er allein nie gebraucht wird. Aus dieser Verbindung entsteht die zweiversige Strophe, Distichon (s. d.), z. B.:

Hermann und Dorothea

Holpricht ist der Hexameter zwar; doch wird das Gedicht stets
Bleiben der Stolz Deutschlands, bleiben die Perle der Kunst.

Platen.

Penthemimeros (griech., Metrik), ein aus zwei und ein halb Fuß bestehendes Versmaß, der gewöhnlichste Einschnitt im Hexameter in der Mitte des dritten Fußes.

Percussions-Instrumente (Mus.) sind jene, welche, wie die Pauken, die Trommel, das Hackbret u. s. w., mit Schlägeln, Wirbeln oder Klöppeln zum Erklingen gebracht werden.

Perdendo, gewöhnlicher perdendosi, sich verlierend, allmählich abnehmend; musikalische Vortragsbezeichnung, welche anzeigt, daß der Ton immer schärfer werden soll.

Periode (von περι, um, und ὁδος, der Weg; Rhet.). Im weitern Sinne jede Verbindung mehrer Sätze; im engern, eine Satzbildung von etwas größerem Umfange, in welcher in vorzüglichem Grade Ordnung, Ebenmaß und Wohlklang herrsche. So wie der Satz, so soll auch die Satzverbindung — der Periodenbau — ein organisches Ganzes seyn, alle bei- und untergeordneten Theile auf einen Zweck hinstreben. Ueber die Stellung der verschiedenen längern oder kürzern vollständigen und elliptischen Sätze, haben die Rhetoriker viel Regeln gedrechselt, die wenig practischen Nutzen gewähren. Die Hauptsache ist, daß eine gute Periode bei mäßiger Länge Einheit, Einfachheit, Rundung und Numerus besitze. Zu große Länge verhindert natürlich das schnelle Ueberschauen und Auffassen des Ganzen. Unter Einheit begreift man das genaue Verhältniß zwischen den einzelnen Theilen, in welchen kein einzelner Theil zu sehr hervorrage, keine Lücke bemerkbar sey, und dieß ist die Rundung. Sind endlich selbst die einzelnen Worte so gewählt und gefügt, daß beim mündlichen Vortrage das Ganze einen angenehmen Eindruck auf das Ohr macht, daß ein allmähliches Heben und Senken der Stimme anzubringen ist, eine Art von Takt überall fühlbar wird, so schreibt man der Periode Numerus oder Rhythmus zu. Wie in der Musik, soll die rhetorische Periode auch einen Schlußfall haben, so wie überhaupt die für den Rhythmus der musikalischen Periode aufgestellten Regeln (s. unten) auch hier ihre Anwendbarkeit finden. Die Vertheilung der Gedanken einer Rede in größere oder kleinere Satzverbindungen pflegt man die Periodirung derselben zu nennen, indem man hier Periode für einerlei mit Punct, Denkabsatz nimmt. Meister in der Kunst eines guten Periodenbaues ist Cicero; die Schreibart einiger modernen Deutschen, in kurzen Sätzen, scheint zwar die Deutlichkeit zu befördern, und ist auch graziös, zerreißt aber zu sehr die Gedanken. — (Musik.) Die Verbindung verschiedener Sätze oder melodischer Theile zu einem abgerundeten Ganzen, das mit einer Schlußcadenz endigt. Man muß daher die Periode von dem Satze wohl unterscheiden; nach dem letzten, obwohl er für sich einen vollständigen Sinn enthält, ist das Ohr noch nicht befriedigt, und verlangt noch die Fortsetzung; nach der Periode tritt vollkommene Befriedigung ein. Aus demselben Grunde würde es wenig Erfindungsgabe und Kunst verrathen, ein Tonstück aus mehren Perioden einfach zusammen zu setzen, und die verschiedenen Perioden nicht durch ein nothwendiges Band an einander zu knüpfen. Eben darin haben die großen Tonsetzer ihre schöpferische Erfindungsgabe am schönsten entfaltet, indem sie die verschiedenen Perioden so kunstreich verknüpften, daß die völlige Befriedigung des Zuhörers nur am Schlusse erfolgte, und, obgleich in allen seinen Theilen abgerundet und sowohl melo-

dien= als harmonienreich, das Ganze aus einem Gusse geformt zu seyn scheint. Beim Bau der Perioden ist übrigens darauf hauptsächlich zu sehen, daß der Rhythmus und die Anzahl der Takte in den verschiedenen Sätzen ebenmäßig seyen, daß durch die Endigungsformel dieser Sätze keine Monotonie entstehe, daß sie gehörig in einander greifen und sich wechselseitig abrunden (s. Melodie). Wiewohl es in der Harmonie keine eigentlichen Perioden gibt, so nennt man doch harmonische Periode jede Folge von Accorden, welche durch gehörig vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen verbunden sind, und mit einer Cadenz endigen. Den Rhythmus können diese Perioden doch nur von der Melodie entlehnen.

Periodische Reihen (Metrik), Verse mit gleichförmig rhythmischer Bewegung; s. Takt.

Peripetie (von περιπιπτειν, herumfallen; Aesth.), der Wendepunct eines dramatischen Stückes, die Spitze der Handlung, bis dorthin und nicht weiter läßt sich die Begebenheit aufwärts drängen; dort angelangt, stürzt — besonders in der Tragödie — alles, wie der Stein vom Felsen nach dem Abgrunde, zur entscheidenden Katastrophe (s. d.). Diese Veränderung des Geschickes ist, wie es die Natur der Tragödie mit sich bringt, eine Umwandlung vom Glück zum Unglück, muß bereits in der Exposition dunkel angedeutet seyn, sich naturgemäß entwickeln; hier darf kein Zufall, wie im Lustspiel, wirksam sein, am allerwenigsten aber eine gemeine Ueberraschung bewirken, wodurch sie zu einem Theatercoup herabgewürdigt würde.

Periphrase (griech., Rhet.), Umschreibung, Redefigur, wenn nämlich ein Gegenstand, ohne genannt zu werden, dadurch bezeichnet wird, daß von seinen Eigenschaften, Verhältnissen, Umgebungen, Wirkungen u. s. w. eines oder mehre Merkmale angegeben werden. Man verwechselt häufig die Periphrase mit der Paraphrase, diese ist aber nur Wort-, nicht wie die Periphrase Begriffsumschreibung; so ist es z. B. eine Paraphrase, wenn man die Sentenz: »bete und arbeite,« umschreiben würde: vereinige in deinen Bestrebungen die Sorge für das Himmlische gehörig mit der Sorge für das Irdische; eine Periphrase ist es, wenn z. B. Kosegarten das Grab also schildert:

— — Die Nacht, die eiserne — —
Aus der kein Hahnenschrei, kein weckend Frühroth rettet,
Auf der kein Sonnenaufgang harrt,
— — in die kein Laut des Lebens,
Kein leiser Hoffnungslispel niederwallt,
Für die der Freude Sturm, der Angst Geheul vergebens
Empor zum blauen Bogen hallt,
In die der Witwen Stöhnen,
Der Waisen Klage nicht hinunterdringt.

Peristylon (griech., Bauk.), Säulengang im Freien.

Persiflage s. Parodie.

Personification (Poet. u. Rhet,), ist die Darstellung lebloser Dinge oder abstrakter Begriffe als lebendige Wesen durch Anrede, redende Anführung, Beilegung von Lebensäußerung u. s w. Sie kommt mit der Metapher in so fern überein, als sie in einzelnen Begriffen das Geistige verkörpert und das Körperliche vergeistigt; doch ist es nur eigentliche Personification, wenn der leblose Gegenstand, der abstrakte Begriff wirklich handelnd auftritt, nicht bloß einzelne Tropen personificirend erscheinen, sondern eine Einheit des Subjects fühlbar ist, wie in so manchen Mährchen und dramatischen Producten, z. B. in den Autos sacramentales der Spanier, in mehren deutschen Zauberpossen; als ästhetische Sprachfigur ist sie die Prosopopoie, und als solche sich über die gemeine Ausdrucksform erhebend, die Plastik der Sprache.

Perspective (vom Lat., bildende Kunst); im Allgemeinen die Beobachtung der gradativen Entfernungen von einem gegebenen Standpuncte. Das genaue Studium derselben ist allen bildenden Künstlern unentbehrlich, da ohne ihre richtige Kenntniß ein Gemälde oder plastisches Kunstwerk der Wahrheit und des eigentlichen Lebens entbehrt, und durch den geringsten Verstoß gegen dieselbe oft der ganze Zweck der Darstellung verfehlt wird. Ob zwar die Lehre der Perspective erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert theoretisch und practisch vervollkommnet und vollständig ausgebildet wurde (vorzüglich durch Albrecht Dürer und Leonardo da Vinci), so beweisen aufgefundene römische, ja selbst altgriechische und ägyptische Malereien, daß man im grauesten Alter wenigstens schon so viel davon wußte, als zur practischen Anwendung nöthig war. In der bildenden Kunst, vorzüglich aber in der Malerei, unterscheidet man Linear- und Luftperspective. Erstere besteht im Ganzen aus verkürzten Linien nach dem Maßstabe der Entfernung, ihre Lehre gehört sonach zum größten Theile in das Feld der Mathematik, indem sie auf festen Grundsätzen und deren Folgerungen durch Berechnung beruht. Am unerläßlichsten und wirksamsten ist die richtige Beobachtung der Linearperspective bei der Architecturzeichnung und Malerei, die daher vorzugsweise Perspectivmalerei genannt wird; obschon auch deren genaue Kenntniß jedem Historien-, Landschaft-, ja Genre- und Blumenmaler, und jedem plastischen Künstler unumgänglich nöthig ist, da sie einen wichtigen Bestandtheil der Zeichnung überhaupt bildet. Die Luftperspective beruht nicht auf so demonstrativen Principien, wie die Linearperspective. Sie lehrt die Art und Weise, jeden Grad des Lichtes, welches von dem beleuchtenden Firmamente oder sonst lichten Körper ausgeht, in seiner Eigen-

thümlichkeit und Verschiedenheit nach dem Verhältnisse der Entfernung mit Farben getreu und wahr wieder zu geben, um den großen Vorzug der Malerei, täuschende Darstellung des Raumes mit zu begründen. Es ist dieß eine der größten und schwierigsten Aufgaben für den Künstler, eine Klippe, woran mittelmäßige Talente sehr leicht scheitern; denn hier muß nicht nur die Luft nach ihren verschiedenen Eigenschaften, da sie bald leicht, bald dicht, reiner oder dunstiger ist, sondern auch ihre Darstellung zu verschiedenen Tagszeiten, vorzüglich auch die Beschaffenheit des Klima auf das Genaueste beobachtet werden; so z. B. stellt sich die Luft ganz anders in nördlichen, als in südlichen Gegenden dar; unendlich verschieden ist die Luftperspective der tropischen Länder gegen jene Europa's. Im Allgemeinen müssen die Lufttöne leicht, durchsichtig und selbst, bis auf einen gewissen Grad, unbestimmt erscheinen; scharfe, bestimmte Contouren machen ein Gemälde hart und manierirt. Es gibt wohl auch bei der Behandlung der Luftperspective unumstößliche Regeln, die das Studium und die Ausführung desselben um vieles erleichtern; ist nämlich nur der Grad von Dichtigkeit gegeben, welchen die Luft im Allgemeinen hat, so lassen sich auch genau die verschiedenen Abstufungen und Töne derselben ungefähr nach denselben Gesetzen, wie die Abstufungen der Größen bei der Linearperspective bestimmen. Jedoch ändert sich die Färbung der Luft nach dem jedesmaligen Stande und den Einwirkungen des Sonnenlichtes, wie nach Beschaffenheit der im Luftraume schwebenden Dünste. Je reiner die Luft ist, desto sanfter sind die Abstufungen des Lichtes; je mehr mit Dünsten geschwängert, desto stärker und greller. Am wichtigsten ist, wie natürlich, das genaue Studium der Luftperspective in der Landschaftmalerei, und sie bringt hauptsächlich jene zur Wahrheit des Ausdruckes eines Gemäldes so nothwendige Täuschung hervor, nämlich den Schein des verhältnißmäßigen Hervortretens und Zurückweichens der Gegenstände, und die harmonische Verschmelzung aller Töne in einen Hauptton, welcher nichts anders ist, als die allgemeine Farbe der Luft und des sie durchströmenden Lichtes, welche sich zwischen dem Auge und dem zur Beschauung gebrachten Gegenstande befindet. Die größten Muster in der richtigen Anwendung und Vertheilung der Luftperspective sind die großen Landschaftmaler aller Zeiten, vorzüglich Tizian, Claude Lorrain, Poussin u. A., indessen sie die ältern deutschen und italischen Maler, bis auf Albrecht Dürer und Pietro Perugino, fast gänzlich vernachläßigten. Manierirt durch zu große Effecthascherei sind die neueren Engländer sowohl in Gemälden, als auch in Kupfer- und Stahlstichen.

Perspectivmalerei s. Perspective.

Pertichino nennen die italischen Operncomponisten eine Solostimme, welche in der Arie, die von einem andern gesungen wird, einen kurzen Zwischensatz vorzutragen hat, jedoch nicht so wesentlich eintritt, daß aus der Arie ein Duett würde. Solche Gesangstücke heißen Arie con pertichino, und wären meistens in Concerten schwer zu besetzen, da niemand gern eine so unbedeutende Partie übernimmt, wenn man nicht in vielen Fällen den Zwischensatz leicht auslassen könnte. Die italische Opernmusik ist schmieg- und biegsam.

Pesante, schwerfällig, langsam; als musikalische Vortragsbezeichnung in Ausdrücken wie Adagio con pesante espressione; Adagio mit schwerem, schwermüthigem Nach- und Ausdrucke.

Pestalozzische musikalische Lehrmethode, kann für Volksschulen, für die Elementarclassen, in Conservatorien und Musikschulen nicht genug empfohlen werden. Statt die Schüler mit Zeichen und Benennungen, mit Erklärungen und Definitionen aller Art, deren Zweck sie nicht einsehen und nicht begreifen können, zu überhäufen und zu ermüden, schreitet Pestalozzi von der Sache, wie sie in der Wirklichkeit ist, zum Zeichen, dann zum Namen dieses Zeichens, und seine Eintheilung der ganzen Elementarmusik in Melodik, Rhythmik und Dynamik ist naturgemäß, erschöpfend und jedem einleuchtend.

Pfeife, so viel als Querpfeife (s. d. A.); Pfeife in der Orgel s. Orgel.

Pfeifen, ist die Fähigkeit, mit dem Munde flötenähnliche Töne hervorzubringen; durch lange Uebung haben Manche diese Fähigkeit zur Kunst gesteigert, und nicht allein den Gesang verschiedener Vögel täuschend nachgeahmt, sondern sie sind damit als Solospieler mit Begleitung der Guitarre oder des Fortepiano aufgetreten, haben wohl auch in einem Duette für Flöte und eines dieser Instrumente die Flötenstimme recht angenehm gepfiffen. Indessen kann man diese Fertigkeit, welche einige Augenblicke auf unterhaltende Weise ausfüllen kann, doch nicht zur eigentlichen Kunst rechnen, so wie das Pfeifen mit dem Munde nicht zu den musikalischen Instrumenten.

Pfeiler (Bauk.), eine gemauerte Stütze, rund, vier- oder vieleckig, dessen Höhe mehr als die Breite und Dicke beträgt; hat die Bestimmung etwas zu tragen, Gewölbe oder Bogen; man nennt auch die Mauer zwischen zwei Fenstern Pfeiler.

Phaläkischer Vers (griech., Metrik) s. Hendekasyllabus.

Phebus (vom Franz.), so viel wie Schwulst; s. Bombast.

Phelloplastik (von φελλος, Kork), die Kunst, aus geschnittenem Kork Bauwerke nachzubilden; mechanische Fertigkeit.

Pherekratischer Vers (Metrik), ein choriambischer Vers; s. Aeolische Verse.

Philarmonische Gesellschaft, so nennen sich in manchen Städten die zur Emporbringung der Tonkunst gestifteten Musikvereine; s. d. Art.

Phonagogus (von φωνη, Stimme, und αγωγη, Führung) hießen die älteren Tonlehrer den Hauptsatz oder Führer in der Fuge.

Phrase (von φραζειν, reden), Redensart, für verschönernder Ausdruck oder Floskel; s. d.

Phrasiren, die musikalischen Perioden, sowohl im Gesange als auf einem Instrumente mit gehöriger, kunstreicher Beobachtung aller Einschnitte und Ruhepuncte, mit Eleganz und Geschmack, mit feiner Unterscheidung der Interpunction und mit Wirkung vortragen. Dazu gehört nicht allein viele Uebung, sondern auch großes Talent, denn ein Meister kann wohl Andeutungen geben, das Geheimniß muß aber jeder Künstler selbst erfinden. Was dem Sänger und Bläser das Athemholen, ist hierin dem Virtuosen auf einem Bogeninstrumente die Bogenführung, dem Clavierspieler der Anschlag. Der Künstler, der zu phrasiren versteht, hat es in seiner Kunst schon weit gebracht.

Phrygische Tonart, eine authentische Tonart der Griechen, welche nach Athenäus sich dazu eignete, das Gewaltige, Schreckliche, Glutentbrannte darzustellen, weßwegen die Trompeten und andere kriegerische Instrumente sich derselben bedienten; nach Apulejus soll sie vorzüglich zum Ausdrucke des Feierlichen und Erhabenen geeignet gewesen seyn. Da die halben Töne in dieser Tonart zwischen der ersten und zweiten, der fünften und sechsten Stufe lagen, so entspricht sie der Tonfolge **e f g a h c d e**, und einige alte Choralmelodien, obwohl in neuerer Zeit etwas modificirt, scheinen in dieser Tonart ursprünglich gesetzt gewesen zu seyn.

Physharmonika, Claviaturinstrument mit Flötenwerk; eine aufgewärmte Erfindung, die eigentlich keine Bereicherung der Kunst genannt werden kann, wenn sie gleich einige Zeit zur Unterhaltung gesellschaftlicher Zirkel verwendet wurde.

Piacevole, gefällig, angenehm; musikalische Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro **piacevole**, gefälliges, anmuthiges, daher nicht zu schnelles Allegro.

Piacimento, **a piacimento**, so viel wie a piacere.

Pianissimo (abgekürzt pp, der Superlativ ppp ist überflüssig und bloß Affectation), sehr schwach, mit dem schwächsten Tone; s. den folg. Art.

Piano (abgekürzt p.), schwach, mit schwachem, sanftem Tone. Diese, den musikalischen Vortrag bestimmenden, Wörtchen sind nie im absoluten Sinne zu nehmen. Eine mit piano bezeichnete

Stelle eines Tonstückes soll allerdings nicht stark gespielt oder gesungen werden, aber der Ton darf auch nicht so schwach werden, daß nicht noch bei einem darauf folgenden diminuendo oder pianissimo ein geringerer Grad von Stärke möglich wäre. Jedoch thut man unrecht, die piano vorzutragenden Stellen mit den Schattenpartien eines Gemäldes im Allgemeinen zu vergleichen. Manche Pianostelle ist von tief ergreifender Wirkung, manche muß herausgehoben werden, darf man sie gleich nie bis zum forte oder selbst zum mezzo-forte steigern; endlich ist eine Pianostelle im Solo nie mit demselben Grade der Schwäche vorzutragen, als eine ähnliche in den Begleitungsstimmen. Fast jede Gattung von Musikstücken und von Stimmen hat ihr durch den Charakter derselben modificirtes Piano, und es wird der Einsicht der Sänger, Virtuosen und Kapellmeister stets überlassen bleiben, den nöthigen Grad von Schwäche überall anzuwenden.

Pianoforte (die Franzosen nennen es bloß piano) s. Fortepiano. Bartolo Christofoli aus Padua soll es nach Einigen erfunden haben.

Pianoforte-Guitarre s. Guitarre.

Piccolo, kleine Flöte; s. Flöte.

Pièce à tiroir (franz., Theater), Schubladenstück, aus an einander gereihten Scenen bestehend, die man, wie die Laden eines Commodekastens, nach einander herausziehen oder nach Belieben einige weglassen kann. Moliere's L'étourdi ist ein Schubladenstück in fünf Acten; man begreift auch darunter kleine Schauspiele in einem Act, deren man gleichsam zur beliebigen Auswahl vorräthig hat, aus einem Kasten ziehen kann.

Piedestal (franz., Bauk.), ein Untersatz, worauf Bildsäulen, Figuren, Vasen u. dgl. gestellt werden, damit selbe höher erscheinen; besteht das Piedestal aus einem einfachen Cylinder, ist es Piedestal oder Bilderstuhl im engern Sinne, mit einem Kranz und mit Fußgesimse, vorzüglich für Statuen und Säulen, heißt es Postament. Säulenstühle müssen glatt seyn, Piedestals können verschiedene Ornamente erhalten, die sich jedoch immer auf die Statue beziehen müssen. Die Höhe und Breite der Postamente richtet sich nach der Größe der Statuen, es muß ganz auf einer Zokke und einigen Stufen stehen; bei großen Statuen kann man in geringen Entfernungen Kegel aufrichten und zwischen ihnen Ketten aufhängen.

Pierrot (vom Franz., Peterchen), stehende Maske in der Pantomime; eine Composition aus Harlekin und Polichinell, daher im weißen Costüme des Letztern, sogar mit weißgefärbtem Gesicht; dummpfiffiger Bediente, der immer Prügel bekömmt.

Pigment (Malerei), das Materiale, aus welchem man den Farbenstoff zieht.

Pilaster (Bauk.), ein zur Befestigung oder auch zur Verschönerung nach der Proportion der Säulen eingerichteter und eben so verzierter Pfeiler, der daher auch, wie eine Säule, Capitäl, Basis und Gesimse, manchmal auch an seinem Schafte Cannelirungen hat. Man bedient sich der Pilaster zur Verzierung prächtiger Gebäude, verjüngt sie allenfalls nur hinter Säulen, und läßt sie um den achten, sechsten oder vierten Theil ihrer Breite aus der Mauer hervorspringen.

Pinsel (Malerei), das Werkzeug des Malers zum Auftragen der Farbe, wird auch in figürlicher Bedeutung für die Art zu malen gebraucht; so sagt man, ein feiner, kühner, leichter, markiger und gegenseitig ein weichlicher, schwerfälliger, trockener, magerer, ungleicher, manierirter, sogar höckriger Pinsel, d.h. eine Art zu malen, ohne Geist und Richtigkeit. Erst seit Erfindung der Oelmalerei ist die Führung des Pinsels bedeutend geworden. In der Wassermalerei verliert sich die Bewegung des Pinsels beinahe ganz; noch mehr verschwindet, der Entfernung wegen, der Pinsel im Fresco.

Piquiren (Malerei), so viel wie blicken; s. d. — (Musik.) Eine besondere Strichart auf den Bogeninstrumenten, als Violine, Violoncell u. s. w., durch welche auf einen einzigen Bogenstrich viele stufenweise auf einander folgende Noten kurz abgestoßen werden. Manche verwechseln das Piquiren mit dem Staccato, wohl auch mit dem Spiccato, da doch bei einer Gattung des Staccato die Noten zwar auch kurz abgestoßen werden, aber der Bogenwechsel eintritt, während beim Spiccato nicht die ganze Länge des Bogens angewendet wird, sondern nur der mittlere Theil desselben auf den Saiten zu tanzen scheint. Das Piquiren wird mit Puncten auf den Noten und mit einem Bogen über diesen Puncten bezeichnet. Vor Zeiten galt es als das nec plus ultra eines Concertspielers; jetzt ist es im Werthe gesunken, seitdem die neuere Schule die Theorie der Bogenführung bedeutend vervollkommnet hat. Uebrigens wird es sowohl beim Aufstriche als beim Herabstriche ausgeführt. Eine piquirte Stelle von wenigen, besonders von gleichen, Noten ist sehr leicht auszuführen, weßwegen solche Stellen bei der Begleitung oft vorkommen.

Pirouette (franz.), Kreiseltanz, das schnelle graziöse Umdrehen mit einem Fuße.

Pisé (franz., Bauk.), das Bauen auf einem steinernen Grunde mit gestampfter Erde, 1791 von Cointeraux erfunden.

Pittoresk (vom Ital.), so viel wie malerisch; s. d.

Più (ital.), mehr, in folgenden Zusammensetzungen: più allegro, più adagio, più andante, più forte, più piano, più

moto, mosso oder stretto; allegretto, più tosto andante ꝛc., schneller, langsamer, mehr gehend (d. h. bald langsamer, bald schneller als zuvor, je nachdem das ursprüngliche Tempo sich mehr dem Allegro oder dem Adagio nähert), stärker, schwächer, bewegter, Allegretto, jedoch mehr in der Bewegung des Andante u. s. w.

Pizzicato (abgek. pizz.), bedeutet, daß die Noten einer von den Bogeninstrumenten vorzutragenden Stelle nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit einem Finger gerissen werden sollen. Fast alle Cabaletten der neuern italischen Componisten werden pizzicato begleitet, was sie eben einförmig macht. Uebrigens ist diese Spielart oft von großer Wirkung, z. B. in Mehul's Introduction zum Ariodant. Soll das Pizzicato aufhören, so wird dieß durch arco oder col arco angezeigt.

Plafond (franz., Bauk. u. Mal.) s. Decke.

Plagalisch, Plagal, Plagaltonart, Plagalschluß, bezeichnet eine Melodie oder ein Tonstück, wie z. B. das schöne Credo in Abbé Vogler's Pastoralmesse, die nicht mit dem Grundtone, d. h. authentisch, sondern mit der Dominante schließen. In der neuern Musik beschäftigt man sich wenig mit Plagaltonarten und Tonschlüssen; in Choralgesängen sind sie von Wichtigkeit.

Planzeichnen (Graphik), die Aufnahme einer gewissen Gegend oder Strecke, wenn es Baulichkeiten betrifft; Bauplan, Bauriß, Cavalierperspective und Bergzeichnung. — (Rhet.) Die Disposition im engern Sinne.

Plastik (von πλασσειν, bilden), im weitern Sinne Bildkunst, daher in dieser ausgedehnten Bedeutung das gesammte Gebiet der bildenden Künste umfassend, d. h. diejenigen Künste, die wahrnehmbare Gegenstände zu ästhetischen Zwecken in sichtbare Form bringen, also auch Malerei, Graphik, Baukunst ꝛc.; im gewöhnlichen engern Sinne Bildnerkunst, nämlich im Gegensatze von Graphik und Malerei jene bildende Kunst, die aus körperlichen, dem Sinne des Gesichts und des Betastens wahrnehmbaren Massen, Formen und Gestalten bildet. Die nach dem Materiale und dem technischen Verfahren zu bestimmenden Unterarten sind: 1) Die Formkunst, die aus weichen Massen bildet; a) Plastik im engsten Sinne, die aus Thon, b) Bossirkunst, die aus Wachs bildet, daher Keroplastik heißt; c) Stuccaturkunst, die aus Stucco (Gyps) bildet. Alle diese, besonders aber die Plastik, liefern Modelle. 2) Die Schnitzkunst, welche Gestalten aus Holz, Elfenbein und ähnlichen Materien arbeitet; hierher gehört auch die Phelloplastik, Korkbildnerei. 3) Die Bildhauerei, Glyptik, welche vorzugsweise aus Stein arbeitet. 4) Die Bildgießkunst, welche schmelzbare, wieder erhärtende Materien in Formen gießt, die aber nicht mit der getriebenen Arbeit zu verwechseln ist. 5) Die Relief-

künste, welche nämlich: a) die Steinschneidekunst (Bildgraberei, Daktylioglyptik) und b) die Stempelschneidekunst in sich fassen (siehe diese Art.). Einige Bemerkungen bewährter Aesthetiker mögen zum weitern Nachdenken dienen. Die plastische Kunst, bemerkt Gruber, kann nur darstellen, was ohne Farbe seinen inwohnenden Geist in der bloßen Form ausdrückt; sie ist besonders auf Form und Charakter, und auf eine gewisse Ruhe selbst in der Bewegung angewiesen. Ihr Ideal ist das Schöne der Gestalten unter der Bedingung des Charakteristischen, und vorübergehender Ausdruck verträgt sich weit weniger mit ihr als der bleibende. Jener Ausdruck ist geeigneter für die Malerei, welche Handlungen in weit größerm Umfang, mehr Raum, mehr Bewegung, mehr Leben darstellen, und durch den Reiz der Farbe vielerlei vermitteln kann. Wo Schönheit und himmlischer Zauber aus dem Gleichgewicht der Verhältnisse hervorgehen, ist Farbe nur untergeordnet oder ganz überflüssig. Alles, was in der Plastik und Baukunst den Charakter des Steins aufhebt, wirkt überhaupt für beide Künste vernichtend. Die Plastik ist älter als die Malerei, weil in der Urzeit der Kunst den sinnlichern Naturen die Nachbildung der Wirklichkeit in tastbaren Gestalten mehr, als die bloße Darstellung auf ebenen Flächen genügte. Durch die Beschränkungen des Materials, welche die beständige Rücksicht auf Gleichgewicht der Massen erfordern, ist sie nach Schorn's Lehre zu weiser Abwägung aller Theile genöthigt, obwohl der Erzguß hierin mit größerer Freiheit verfährt, als die Marmorarbeit, weil die größere Leichtigkeit des hohlen Metalls eine kühnere Ausdehnung der Glieder gestattet, die kolossalen Dimensionen, deren sie sich bedienen kann, so wie die Dauerhaftigkeit des Stoffes, machen sie eben so ehrwürdig und monumental, wie die Architektur, von der sie oft zu Hilfe gerufen wird, um diejenigen Räume, für welche das Ornament nicht bedeutsam genug ist, mit Gestalten des Lebens zu schmücken. Zunächst mit der bleibenden Eigenthümlichkeit des Individuums, mit dem Charakter beschäftigt, ist die Bildnerei unmittelbar in dem Vortheile, das Würdige des menschlichen Lebens hervorzuheben, und so das höhere Schöne des Geistes und Gemüthes im körperlich Schönen aufs Entscheidenste zu bilden. Nicht immer läßt sich die Idee völlig im Sinnlichen ausdrücken, deßhalb bedient sich die Bildnerei öfters der Allegorie, indem sie den Begriff, nur so weit es möglich ist, in der Gestalt andeutet, alles Speciellere durch Attribute bezeichnet. In ausgebreiteten Gruppen ist die Bildnerei sogar der dramatischen Darstellung fähig, obgleich sie hiebei viele Schwierigkeiten der Anordnung zu bekämpfen hat.

Plastisch (bildend, s. Plastik), zugleich als bezeichnender Ausdruck für die Darstellungsgabe des Dichters oder Malers, der

mit besonderer Objectivität seine Gestalten, wie der Bildhauer, deutlich und kräftig hervortreten zu lassen versteht.

Plateforme (franz., Bauk.), ein im Süden gewöhnliches plattes Dach oder eine Terrasse zum Herumgehen und zur Aussicht.

Platte (Bauk.) s. Abacus; auch so viel wie Kupferplatte und Kupferstich.

Plectrum nennt man jene Werkzeuge, mit welchen sonore Körper zum Erklingen gebracht werden; z. B. die Schlägel der Pauken, das Stückchen Feder, mit welchem man die Mandoline spielt, den Bogen der antiken Lyra u. s. w.

Pleonasmus (von πλεοναζειν, überflüssig seyn; Rhet.), Ueberfluß an Worten, welche mehr sagen, als gerade erforderlich ist, während dasselbe nur mit andern Worten wiederholen, streng genommen Tautologie, Doppelausdruck, ist, womit der Pleonasmus häufig verwechselt wird, und auch Pleonasmus im engern Sinne ist, wenn ein Wort als Eigenschafts- oder zusammengesetztes Hauptwort gebraucht wird, das dem Begriff eines andern etwas beilegt, was dieses schon an sich ausdrückt; z. B. ein kleines Steinchen. Nicht immer ist der Pleonasmus verwerflich; oft geschieht ein überflüssiger Zusatz des Nachdruckes wegen, z. B. mit diesen meinen eigenen Ohren habe ich es gehört und vernommen; da liegt in den überflüssigen Füllwörtern, in dem Gebrauche des Pleonasmus ein charakteristischer Trotz und eine Art Ironie. Der Epiker und Dramatiker kann sich daher seiner bedienen — nur nicht unwillkürlich.

Plinthe (griech., Bauk.), Tafel; das unterste, viereckige Glied an den Basen der Säulen, Pilaster und Postamente. Das Ganze erhält durch die Plinthe ein besseres Ansehen.

Ploke (griech., Verwicklung; Rhet.), Redefigur, wenn dasselbe Wort mit verschiedener Bedeutung wiederholt wird; (Musik) s. Nexus.

Po, so viel als f nach der Graun'schen Solmisation.

Poco (ital., Mus.), wenig, in folgenden Zusammensetzungen, als poco a poco crescendo, allmählich wachsend, poco forte, etwas stark, ein Mittelgrad zwischen piano und mezzo forte, poco allegro, etwas munter u. s. w.

Podium (lat., Bauk.), erhabener Ort; bei den Alten der Platz im Theater vor den untersten Sitzen rings um das Orchester herum, jetzt der vordere sichtbare Theil der Bühne.

Poesie (von ποιησις, das Schaffen; Aesth.), im weitern Sinne Hervorbringung des Idealen, die Mutter aller Künste, die sich nur in den verschiedenen Formen verschieden ausspricht. Immer ist und bleibt sie dieselbe productive Kraft, ob sie durch Worte, Töne, Linien, Bewegungen, durch Stein oder Farbe sich ver-

deutliche, und wenn Schlegel von einer Poesie der Religion und einer Poesie der Liebe spricht, so hat er den Culminationspunct in diesen Regionen, wo die freischaffende Kraft der Fantasie fessellos waltet, damit bezeichnen wollen. Im engern Sinne ist Poesie Darstellung des Schönen durch die Sprache, Dichtkunst. Ob in Versen, gebundener Sprache, oder in ungebundener, in Prosa, ist gleichgiltig, wenn auch verschiedene ältere Aesthetiker, wie z. B. Eberhard, das Gedicht für eine vollkommene sinnliche Rede erklärten, welche den höchsten Grad der äußern Vollkommenheit in Rhythmus und Silbenmaß hat. Ist doch Poesie alles, was aus der innersten Natur des Menschen dringt, und viele Dichter-Prosaisten unserer Zeit geben hievon Probe. Der Vers macht eben so wenig den Dichter, als die gewisse blumichte, auf Stelzen gehende, unnatürliche poetische Prosa, wenn auch die Poesie in einem gehobenen blühenden Stile oft Bilder statt der Begriffe geben, sich mehr an die Fantasie, als an die Ueberzeugung halten soll, um nicht in nüchterne Abstractionen zu verfallen. Ein ächter Dichter, Rückert, hat hierüber neuerlichst eine treffende Jeremiade angestimmt, und sagt sehr wahr:

In bessern Zeiten war die Poesie in Frieden
Mit Prosa, weil Gebiet war von Gebiet geschieden: —
Mit Kunst und Weisheit wollt' in ihren eignen Gränzen
Sich jede ründen, und mit eigner Schönheit glänzen —
Anmaßend haben sie begonnen auszuschweifen
Und jede will in's Reich der andern übergreifen.
Daraus entstanden ist Gränzstreitigkeit und Irrung
Und draußen überhand, und drinnen nimmt Verwirrung:
Daraus entblühn nun hie trostlose Zwitter, wie
Poetische Prosa und prosaische Poesie.

»Die Poesie, sagt Jean Paul, selbst so poetisch, gibt das Höchste, was aller unserer Wirklichkeit, auch der schönsten des Herzens, abgeht; sie malt auf dem Vorhang der Ewigkeit das zukünftige Schauspiel, sie ist kein platter Spiegel der Gegenwart, sondern der Zauberspiegel der Zeit, welche nicht ist. Jenes Etwas, dessen Lücke unser Denken und unser Anschauen entzweiet und trennt, dieses Heiligste zieht sie durch ihre Zauberei vom Himmel näher herab, und wie die Moral der gebende und zeugende Arm aus der Wolke ist, so ist sie das helle süße Auge aus der Wolke. Sie kann spielen, aber nur mit dem Irdischen, nicht mit dem Himmlischen. Sie soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten, noch wiederholen, sondern entziffern. Alles Himmlische wird erst durch Versetzung mit der Wirklichkeit, wie der Regen des Himmels auf der Erde, für uns hell und labend. Doch beide muß uns nicht das Thal, sondern der Berg zubringen. Indeß muß dem Dichter, wie den Engeln, die Erkenntniß des Göttlichen die erste am Morgen seyn, und die des Geschaffenen,

die spätere Abends; denn aus einem Gott kommt wohl eine Welt, aber nicht aus einer Welt ein Gott.« Und Deutschlands größter Dichter singt von ihr:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dieß Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.
Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!
Sogleich umsäuselt Abendwindeskühle
Umhaucht euch Blumen-Würzgeruch und Duft.
Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Beschäftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle.

Poeterei, tadelnder Ausdruck für bloße mechanische Fertigkeit im Versbau und Reim, ohne eigentliche dichterische Weihe.

Poetik, überhaupt so viel, wie Dichtkunst; in engerer Bedeutung die Theorie derselben, Dichtlehre, welche daher die Lehre sämmtlicher Dichtungsarten, nach Einigen auch die Lehre des poetischen Stils und der Technik der Poesie: Prosodie, Metrik und Reim in sich begreift. Aus der Poetik hat sich erst die eigentliche Kunstlehre entwickelt.

Poetisch, so viel wie dichterisch; poetische Prosa, s. unter Poesie.

Point d'orgue s. Orgelpunct.

Polacca, alla polacca s. Polonaise.

Policinello s. Italienisches Volkstheater.

Politische Verse (Metrik), von Polis, Stadt, Constantinopel, wo sie entstanden seyn sollen, griechische und lateinische Verse, jambischen Maßes, jedoch ohne Berücksichtigung der Quantität, welche die Cäsur hinter dem vierten Fuße, durch den Hauptaccent bezeichnet auf der vorletzten Silbe haben — sie unterschieden sich fast nur durch den Reim von der gewöhnlichen Prosa, doch gibt Struve für den politischen Vers, als einem jambisch-akatalektischen Tetrameter, folgendes Schema an:

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — || ◡ — ◡ — | ◡ — ◡
— ◡ ◡ — | || — ◡ ◡ — | .

Polnischer Bock (Mus.), die größte Gattung der Sackpfeife oder des Dudelsackes.

Polonaise (Mus. u. Tanzk.), polnischer Tanz. Die Melodie dieses Tanzes ist etwas feierlich, zuweilen glänzend und durch kräftige Instrumentirung ausgezeichnet, meistens melancholisch und düster. Durtonarten wechseln mit Molltonarten effectvoll ab, und das Ganze besteht meistens aus zwei Reprisen von acht, zwölf oder sechzehn Takten, die mäßig geschwind vorgetragen und

im ¾ Takt gesetzt werden. In der Regel fängt jede Reprise mit dem vollen Takte an, jedoch fällt die Cäsur der Einschnitte, Absätze und Tonschlüsse immer auf den schlechten Munkttheil. Da die Polonaise sehr ansprechend ist, hat man sie sowohl in Gesang- als in Instrumentalstücken häufig angewendet und nachgeahmt; das eigentliche Nationale ging aber dabei, wie gewöhnlich, verloren, und es ist ein großer Unterschied zwischen den volksthümlich polnischen Melodien und allen diesen Nachahmungen. Der Tanz selbst besteht mehr im graziösen Gange, Wendungen der Tänzer, als in eigenen Pas, und wird durch die Vortänzer angegeben, nach welchen sich alle andern Tanzenden richten.

Polychord, ein, jetzt ungebrauchtes, 1799 von Hillmer in Leipzig erfundenes, mit zehn Saiten bezogenes, Bogeninstrument, welches ein Griffbret hatte, das willkürlich verlängert oder verkürzt werden konnte.

Polygondach (Bauk.), ein vieleckiges Dach in vielseitiger, spitziger Form.

Polyphonische Schreibart, ist als Gegensatz zur homophonischen jene, welche man in mehrstimmigen Gesangstücken anwendet, wo man die Empfindungen verschiedener Menschen durch mehre Hauptstimmen ausdrückt. Der ganze Unterschied hat wenig Werth.

Polyptoton (Rhet.), zur Figur der Agnomination und Paronomasie gehörend; ist die Wiederholung eines Haupt- oder Zeitwortes in verschiedenen Endungen, Personen und Zeiten; z. B.:

Aber der Hörenden floß die schmelzende
Thrän' auf die Wang' hin, so wie der
Schnee hinschmilzt auf hochgescheitelten Bergen,
Welchen der Ost hinschmelzte, nachdem der
West ihn geschüttet; daß von geschmolzener
Nässe gedrängt abfließen die Bäche. Also schmolz
In Thränen der Gattin liebliches Antlitz.

Voß, Odyssee, 19. Gesang.

Polysyndeton (griech., vielverbunden; Rhet.), Redefigur, im Gegensatze des Asyndeton (s. d.), bei welcher durch Häufung der Bindewörter die Aufmerksamkeit erhöht wird; z. B.: Und Blut und Leben, und Hab und Gut, und Himmel und Hölle hätte er für ihn geopfert. Das Asyndeton, die Weglassung der Bindewörter, verstärkt die Aufmerksamkeit; durch den Mangel der Verbindung, durch die schnellere Aufeinanderfolge der Perioden; das Polysyndeton, die Häufung der Bindewörter, wirkt durch das Entgegengesetzte auf das Gemüth des Hörers, indem die ungewöhnlichen größern Zwischenräume seine Aufmerksamkeit fesseln.

Pommer oder Bombard (Mus.), veraltetes Blasinstrument von Holz, welches mittelst eines Rohres gespielt wurde.

Es glich der Oboe, hatte sechs Tonlöcher für die Finger, eines für den Daumen und mehre Klappen. Man hatte Pommer von verschiedenen Dimensionen, als: 1) den großen Baßpommer (ital. Bombardone); er war etwas über fünf Ellen lang, hatte ein Eß, wie der Fagott, und einen Umfang vom Contra-F bis zum F der kleinen Octave; 2) den gewöhnlichen Baßpommer (Bombardo), vom großen bis zum eingestrichenen C; 3) den Tenor- oder Bassetpommer, vom großen bis zum eingestrichenen g; 4) den sogenannten Piccolo mit einer einzigen Klappe und einem Umfange vom kleinen c bis zum eingestrichenen g; 5) den Altpommer (Bombardo piccolo), ebenfalls mit einer Klappe vom kleinen g bis zum zweigestrichenen d; und 6) den Diskantpommer, von welchem die Oboe abstammt, und der, mit nur einer Klappe versehen, das zweigestrichene a, mit drei Klappen, aber auch das dreigestrichene c gab. Bei den kleinsten Gattungen dieses Instrumentes befand sich das Rohr in einer Büchse, in welche die Luft geblasen wurde, so daß sie das Rohr in derselben von selbst auffangen mußte. Alle diese Instrumente, in ihrem Umfange sehr beschränkt, wurden später durch die Oboe, das Englischhorn und die verschiedenen Gattungen des Fagotts verdrängt, die jedoch alle von dem Pommer abstammen. Auf den Orgeln hat man den Ton dieses Instrumentes nachzuahmen versucht, daher das offene, unter dem Namen Bombard bekannte Schnarrwerk von sechzehn und acht Fußton, und das vierfüßige, welches noch jetzt Chalumeau heißt.

Ponticello (ital., Steg); man bedient sich in Stimmen für die Bogeninstrumente, mit Ausnahme des Contrabasses, des Ausdruckes sul ponticello oder bloß ponticello, jedoch nur meistens bei solchen Tönen, welche auf den tiefern Saiten gespielt werden, um anzuzeigen, daß der Bogen ganz nahe am Stege, mit einem sehr leichten Striche, ohne alle Kraftanwendung, geführt werden soll; dadurch klingen diese Töne pfeifend und etwas näselnd, und gleichen fast dem Klange einer in die Octave übersetzenden Orgelpfeife. Uebrigens kann diese Spielart richtig nur in komischen Gesangstücken als Begleitung angewendet werden; soll dieselbe aufhören, und das Instrument wie gewöhnlich behandelt werden, so gebraucht man die Worte a l'ordinario oder loco.

Portal (Bauk.), Hauptpforte im großen Stile, auch oft mit Säulen verziert; nur bei grandiosen Bauwerken anwendbar.

Portamento di voce oder bloß **portamento** (ital., Mus.), das Tragen der Stimme, das sanfte Zusammenschmelzen der Töne bei dem Vortrage melodischer Stellen, mag es nun mittelst der menschlichen Stimme oder eines Instrumentes geschehen. Es fordert Gleichheit, Deutlichkeit und Beseitigung alles Rauhen, Störenden. Im engern Sinne ein gewisses Aneinanderschleifen

zweier Töne, welche entweder auf- oder abwärts durch ein oder mehre Intervalle getrennt sind; geschehe dies nun mit der menschlichen Stimme, einem Blas- oder einem Bogeninstrumente. Gewöhnlich wird aber das Portamento nur vom Gesange verstanden, und besteht in dem Hinübergleiten der Stimme durch eine leichte Verbindung, eine sehr kurze Appogiatur oder Vorschlag von einer Note zur andern. Es werden dabei alle zwischen beiden liegenden Töne der diatonischen Tonleiter leicht berührt, und mehr angedeutet, als wirklich angeschlagen. Auf jeden Fall ist die Ausführung des Portamento sehr schwierig, erfordert lange Uebung, und muß nach dem Charakter des Stückes modificirt werden, damit des Guten nicht zu viel, jedoch auch nicht zu wenig geschehe. Schreitet man von einer tiefern zu einer höhern Note, so nimmt die Stimme an Stärke zu, der Stoß der Kehle muß weich und gebunden seyn; schreitet man dagegen von der höhern zur tiefern Note, so muß die Stärke des Tones abnehmen, weil sonst die Stimme widrig gedrückt klingt, und man gegen die Regel sündigt, welche vorschreibt, bei hinaufschreitenden Tonfolgen der Stimme wachsende Stärke zu geben, bei herabschreitenden sie immer schwächer erklingen zu lassen. Es ist eben so fehlerhaft, das Portamento stets anzuwenden, als es niemals zu gebrauchen. Im ersten Falle artet der Gesang leicht in ein widriges Miauen aus, im zweiten, wo jeder Ton angepackt wird, leidet er an Härte. Manche Gesanglehrer verbieten die Anwendung des Portamento in manchen Fällen, z. B. zwischen der ersten und zweiten Note, mit welchen eine Melodie beginnt. Die Gattung der Melodie, der Ausdruck und ein gebildeter Geschmack werden am Sichersten darüber entscheiden. So schön sich auf den Bogeninstrumenten das Portamento, richtig angewendet, ausnimmt, so häßlich ist das Hinaufrutschen mit einem Finger über die Saite von einem Tone zum andern; daher darf diese Spielart auch nur selten angewendet werden.

Port de bras (franz., Tanzk.), die Tragung, Haltung und Bewegung der Arme nach den Regeln der Tanzkunst. Sie sollen sich möglichst symmetrisch in wellenlinienähnlichen Formen bewegen.

Porticus (lat., Bauk.), Halle, auf Säulen ruhend, mit Wandgemälden und Statuen geziert. Bei den Alten theils als Vorhalle von Gebäuden, theils als Säulenlaube zu Versammlungen, zum Schutz gegen Wetter, oft auch zu Gerichtsplätzen, Hörsälen u. s. w.

Portrait (franz., von porter, tragen, und trait, Zug; Mal.), jede Abbildung eines lebenden Menschen, sowohl in plastischen Werken, Portraitstatuen, als vorzüglich in Gemälden; Portrait in gewöhnlicher und engerer Bedeutung s. Portraitmalerei.

Portraitmalerei, streng genommen ein pleonastischer Ausdruck, da Portrait schon Abbildung bezeichnet; sie ist ein Theil der Historienmalerei, und als möglichst ähnliche Copie einer menschlichen Gesichtsbildung, eine besondere Gattung der Malerei, der man mehr einen technischen als ästhetischen Kunstrang einräumt, weil ihr die eigentliche Erfindung abgeht, sie der Sphäre der Wirklichkeit angehört, da es ihre Aufgabe ist, mit Treue, ohne Veränderung, aus der individuellen Natur in die Kunst zu übertragen. Gerade die höchste technische Vollkommenheit hebt oft den ästhetischen Werth auf, da uns dann der dargestellte Gegenstand gleichgiltig, ja widerwärtig, folglich den Begriffen des Schönen verletzend werden kann, wie z. B. in den Köpfen alter Männer und Frauen von Denner, in welchen jede Runzel und jede Narbe mit der allerunendlichsten Mühseligkeit, obschon höchst bewunderungswerth, wieder gegeben ist. Nur dann kann das Portrait sich zur ästhetischen Production erheben, wenn es in höherem Sinne aufgefaßt zugleich Charakterbild wird, wenn die Wirklichkeit des Individuellen dem Idealen sich nähert, theils durch Absonderung des dem Sinne Unangenehmen — die erlaubte Schmeichelei des Malers, zu der man nach Schorn auch rechnen darf, was durch gehörige perspectivische Zeichnung geleistet werden kann; theils durch Fixirung des Charakters, überdachte Stellung, Anordnung der beweglichen Theile, Beleuchtung u. s. w., womit freilich gar oft die vollkommene Aehnlichkeit dem Geist und dem Interesse zum Opfer gebracht werden dürfte. Erhebt sich die zwar aus der Schule des Apelles hervorgegangene, aber erst in neuern Zeiten als ein eigener Zweig der Kunst behandelte Bildnißmalerei bis zu solchem Werthe, so kann man sie, sagt Winkelmann, nur in so fern als eine untergeordnete Art betrachten, als der Mensch, in Handlung dargestellt, allerdings für Geist und Herz ein lebhafteres Interesse erregt; und Lavater meint, in so fern sie das Studium der Physiognomik ganz vorzüglich befördert, und den Sinn für Auffassung des Physiognomischen schärft, dieser Sinn aber für alle malerischen Darstellungen höchst wichtig ist, kann man sie als eine Vorschule der Malerei, als freie Kunst, betrachten. Außerdem hat der Bildnißmaler Freiheit in der Bekleidung, die er idealisiren, und im Beiwerk, wodurch er sich geistreich charakteristisch zeigen kann; und er wird dieß, je mehr er im Uebrigen durch die Wirklichkeit gebunden ist, um so mehr benützen zur Erreichung einer ästhetischen Wirkung, wie sie ihm noch möglich ist. Ein scharfer, durchdringender Blick gehört zu den nothwendigsten Eigenschaften eines Portraitmalers; er muß, forderten schon mit Recht Sulzer, Hagedorn, Levesque u. A., genau beurtheilen können, was in der Gesichtsbildung und ihren Zügen vorübergehend, und was charakteristisch eigenthümlich ist; er muß

Lage und Stellung des ganzen Kopfes berücksichtigen, den Farbenton und das individuelle Colorit richtig zu treffen wissen, das Licht passend wählen, daß das Gesicht sein eigentlicher Mittelpunct ist ꝛc. Vorzüglich hat der Portraitmaler zu verhüten, daß zwei gleich helle oder gleich dunkle Massen im Portrait mit einander entstehen. Die vollkommenste Einheit der Masse thut da die beste Wirkung, und schafft die so sehr gepriesene Ruhe des Auges, welche hier so nöthig ist. Vergl. Charakterbild und Copie.

Portraitmaschine, erfunden von dem Amerikaner Hawkins, dem Storchschnabel ähnlich. Die Hauptumrisse des Gesichts werden mit einem Stifte umstrichen, und das andere Ende des Stiftes zeichnet das Gesicht auf ein im Innern der Maschine befindliches Blatt getreulich nach.

Porzellanmalerei, das Malen auf weißem Porzellan, wozu eine besondere Uebung und Behandlung erforderlich ist. Es müssen die Farben mit einem Fluß vermischt werden, welcher leichter im Feuer schmilzt als die Glasur; sie bestehen, wie bei der Schmelzmalerei, aus Metallkalken, und verändern meistens den Ton nach dem Brennen. Die Uebermalung und Einschmelzung muß mehre Male geschehen.

Posaune (Mus.) ist ein Blasinstrument von Messingblech, welches ein kesselförmiges Mundstück hat, und die verschiedenen Töne der vollständigen, chromatischen Tonfolge durch das Ineinander- und Auseinanderschieben beweglicher Röhren, oder durch eine, mit Klappen versehene Zugmaschine, erzeugt. Das erste ist bei den sogenannten alten oder Zugposaunen, das zweite bei den neuern Maschinposaunen der Fall, die trotz der verschiedenen dagegen gemachten Einwendungen doch den Vorzug verdienen, weil sie in Hinsicht des Tones in nichts den Zugposaunen nachgeben, und viel mehr Sicherheit, Geschwindigkeit, folglich größere Brauchbarkeit darbieten. Bei allen Posaunen hält man das unbewegliche Hauptstück mit dem Schallbecher mit der linken Hand, während die rechte bei den Maschinenposaunen die Klappen auf- und zumacht, oder bei den Zugposaunen, den beweglichen Zug verlängert oder verkürzt. Jeder Zug gibt den Contraton, die Octave desselben, dann alle Intervalle, welche man auf einer Trompete nehmen kann; darum vermag auch die Posaune alle Töne der chromatischen Tonfolge anzugeben, weil sie sieben verschiedene Züge hat, welchen die Zugmaschine mittelst der drei Klappen vollkommen entspricht. Die jetzt gebräuchlichen Alt-, Tenor- und Baßposaunen stimmen ohne Zug b, und g, wenn man den Zug bis zum Rande des Schallbechers verlängert; die übrigen Züge bieten keine Schwierigkeit dar, viel größere der Ton, auf welchen die wenigsten Posaunisten die gehörige Sorgfalt verwenden. Auch bei diesem Instrumente ist anhaltende Scalenübung unerläßlich.

Man hatte vor Zeiten auch Discantposaunen, die ohne Zug Es stimmten, und vielleicht wieder in die Orchester eingeführt zu werden verdienten. Gegenwärtig bedient man sich nur der Altposaune, die in den Altschlüssel geschrieben wird, und einen Tonumfang vom mittleren Baß- bis zum mittleren Violin-c hat; der Tenorposaune, deren Stimme in den Tenorschlüssel gesetzt ist, und vom tiefen g oder a bis zum höchsten g oder a der Tenorstimme geht; der Baßposaune, welche vom Contra-c bis zum zweigestrichenen Baß-f reicht; dann für die Militärmusik der Contra- oder Quartposaune, welche um eine Quarte tiefer stimmt, als die Baßposaune. In den neuen Compositionen vertritt die Ophycleide meistens die Stelle der Quartposaune. Uebrigens haben manche Componisten nur zwei, eine Alt- und eine Tenorposaune gesetzt, manche bloß die Baßposaune angewendet. Vor Zeiten bediente man sich der Posaunen sehr häufig bei der Kirchenmusik; Händel wendet drei Posaunen in mehren seiner Oratorien an; Gluck führte sie in die Oper ein; Mozart gebrauchte sie ebenfalls in seinen theatralischen Werken, und seitdem ist der Gebrauch oder Mißbrauch so weit gegangen, daß kein Ballet ohne drei Posaunen im Orchester getanzt werden kann, und man dieses herrliche Instrument, das so imponirend wirkt, wenn es mit Mäßigung und am rechten Platze verwendet wird, bemüht sieht, eine elende Ausfüllungsstimme bei einer noch elenderen Tanzmelodie zu blasen. Die Altposaunisten müssen sich hüten, zu kleine, die Baßposaunisten zu weite Mundstücke anzuwenden; der Ton leidet in beiden Fällen.

Posaunenbaß, ein offenes Schnarrwerk der Orgel von sechzehn Fußton, und zugleich eine der vorzüglichsten und stärksten Stimmen des Pedals.

Position (vom Lat., Stellung; Tanzk.), eine der Stellungen der Füße gegen einander, welche allen Pas zum Grunde liegen; vergl. Tanzkunst. — (Metrik.) In der antiken Prosodie, die durch zwei auf einander folgende Consonanten hervorgebrachte Länge, also Buchstabenposition. In der deutschen, in welchen mehr eine Ton- als eine wirkliche Zeitmessung Statt findet, daher mittelzeitige Silben sind, welche eben nach ihrer Stellung bald gehoben, bald niedergedrückt, d. h. bald lang, bald kurz werden, gibt es folglich eine Silbenposition, die sich von der alten Buchstabenposition wesentlich unterscheidet, da die Quantität der Alten musikalisch, die unsere logisch ist; vergl. Quantität.

Positiv (Mus.), jede kleine Orgel ohne Pedal, deren Principal nicht größer ist, als zwei Fuß, und in welcher nur ein einziger Balg mit einem Wiederbläser enthalten ist. Manche Positive haben auch Abstrakten und ein Wellenbret, wie die Orgel; bei vielen ist aber auch die Windlade nicht länger, als die Breite der Claviatur beträgt, in welchem Falle sie unter der Claviatur liegt,

und die Cancellenventile durch sogenannte Stocher oder Stößer, nämlich kleine Stäbchen von Holz oder Draht mit einem Knöpfchen, aufgedrückt werden. Man nennt auch Positiv die kleine Orgel, welche vor der großen steht, wenn letztere groß genug ist, um in zwei Theile getheilt zu werden. Bei vielen Orgeln sitzt der Organist zwischen dem Positiv und der großen Orgel.

Posse (Aesth. u. Poetik), derber, bis an die Gränze, beinahe in das Gebiet des Gemeinen streifender Scherz. Um den zur Erweckung des Lustgefühles erforderlichen lächerlichen Contrast zu bewirken, ist der Posse alles gestattet, was komischen, drastischen Effect hervorbringt; s. Niedrigkomisch und Burlesk. Eine zu einer ganzen Handlung verbundene Reihe solcher derbkomischer Scherze bildet als Gegensatz des feinern Lustspiels die dramatische Posse, Farce, in welcher Dichter und Schauspieler in Sprache, Geberde und Costüm mit mehr als gewöhnlicher Freiheit sich bewegend, durch lächerliche Uebertreibungen theils belustigen, theils auch ernsthafte Thorheiten verspotten, doch die Gränzlinie genau zu beobachten haben, um nicht selbst zu sehr ins Possenhafte, übertriebene Gemeine und Platte zu versinken, und anstatt lächerlich zu machen, lächerlich zu werden. Vergl. Gemein und Niedrig.

Possierlich (Aesth.), das Naivpossenhafte, wo durch die natürliche Unbefangenheit eine dem gewöhnlichen Anstande zuwider laufende Gemeinheit zum Vorschein kommt. Auch diejenige Naivetät, die sich durch natürliche Unbefangenheit, absichtslos als Gegenstand des Lachens so darstellt, wie ein Spaß mit Absicht. Plautus, Cervantes, Butler, und Hogarth in seinen Zeichnungen haben gezeigt, wie viel Originalität und Scharfsinn dazu gehöre, im Possierlichen glücklich zu seyn.

Postament (vom Ital., Bauk.), Fußgestell; s. Piedestal.

Posthorn (Mus.), ein kleines Horn, das die Octave des gewöhnlichen meistens angibt, obgleich man auch anders gestimmte Instrumente dieser Gattung findet. Das Mundstück ist meistens angelöthet, und die höhern Töne können nur mit Anstrengung darauf hervorgebracht werden. Man hat sich des Posthorns bei der Tanz- und Militärmusik bedient; die Klappentrompete und die kleinern Gattungen dieses letztern Instrumentes haben jetzt das Posthorn fast ganz verdrängt.

Pot-pourri (franz., Mus.), ein aus allerlei schon bekannten Tonstücken oder Bruchstücken zusammengesetztes Musikstück, das für ein Instrument allein mit oder ohne Begleitung gesetzt ist. Die verschiedenen Theile dieser Rhapsodie sind meistens lose verbunden, und das Ganze endet gewöhnlich mit Variationen. Leichte Fabrikate, ohne Werth und Credit.

Poussiren (franz., Plastik), so viel wie bossiren; s. d.

Prachtgebäude (Bauk.), bezeichnet nicht bloß in großartigem Stile ausgeführte, architektonisch reich und glänzend ausgestattete, mit Hallen, Säulen, Statuen ꝛc. verzierte Gebäude, sondern auch jene Werke der Baukunst, deren einziger Zweck öffentliche Verschönerung ist, als Ehrenpforten, Obelisken u. dgl.

Prachtgeschoß (Bauk.), so viel wie Bel étage; s. d.

Präambulum, präambuliren } s. Vorspiel.
Präludium, präludiren }

Präcision (von praecidere, zerschneiden; Aesth.), Wegschneidung alles Ueberflüssigen, daher die ästhetische Präcision alle Ueberladung und unnöthigen Ausdehnungen, alle nicht zur Sache gehörenden Zierathen an einem Kunstwerke ausschließt. — (Rhet.) So viel wie Kürze, im Einklange mit Genauigkeit und Bündigkeit. Die rhetorische Präcision wird verletzt: 1) durch Ueberfluß an Silben, z. B. darinnen statt darin; 2) durch Tautologien und Pleonasmen, durch Tiraden und Umschreibungen; dagegen befördert durch Ellipsen und Brachylogien (siehe alle diese Artikel). Außerdem gibt es aber auch noch eine Kürze im Gedankengange, gedrängte Schreibart, in welcher die Uebergänge vermieden, nur die Hauptgedanken vorgetragen werden. Kürze ist übrigens ein höchst relativer Begriff, und der Grad derselben im Stile muß sich nach dem Gegenstande und dem Grade der Fassungskraft des Lesers richten; sapienti pauca ist ein altes wahres Sprüchlein.

Pralltriller (Mus.), eine durch das Zeichen ∿, früher durch +, angedeutete Spielmanier, welche eigentlich nur ein mit Schärfe und Schnelligkeit ausgeführtes Trillerfragment ohne Nachschlag ist, bei welchem die Hauptnote mit dem Hilfstone zweimal abwechselt. Von der Stellung der Note, auf welcher der Pralltriller gemacht werden muß, hängt es ab, ob dieser Triller mit der Hauptnote oder mit der Hilfsnote anfangen soll; letzteres ist indessen das Gewöhnlichste und Sicherste.

Precipitando, musikalische Vortragsbestimmung, eilend, schneller werdend, mit allmählich geschwinderem Zeitmaße.

Prestissimo, sehr geschwind, eigentlich in schnellster Bewegung; s. den folgenden Artikel.

Presto, geschwind, schnell, presto assai, noch schneller, prestissimo, am schnellsten. Man bezeichnet durch diese Worte die geschwindeste Bewegung des Zeitmaßes. Das Uebertreiben des Tempo ist die Krankheit neuester Zeit.

Priapischer Vers (Metrik), entsteht durch die Verbindung des glykonischen mit dem pherekratischen, und hat zwischen diesen beiden Theilen einen Versabschnitt, der mit einer Pause verknüpft ist:

–́ ⏑̄ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – || –́ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑

z. B.:

Lieblich tönet im Blüthenhain || munterer Vögel Gezwitscher.

Die Alten reiheten diesen Vers monokolisch an einander. Voß hat ihn in folgender Strophe in zwei Reimverse zerlegt:

Schafft nur Wein und Gesang zum Wein,
Ewig bleiben wir munter,
Geh' im Zank um das Mein und Dein
Alles über und unter!
Wein im Glase, du blinkst wie Gold,
Blinkst wie Gold in den Flaschen!
Und du Nachbarin, treu und hold,
Schälst uns Aepfel zum Naschen.

Prima donna (ital., Mus.), erste Sängerin in der Oper, daher prima donna assoluta, Sängerin, welcher alle ersten Rollen und Partien ausschließlich anvertraut werden müssen, und die niemals gezwungen werden kann, mit einer andern abzuwechseln.

Prima intenzione (ital., Mus.). Man nennt Aria, pezzo di prima intenzione, jene Arien oder Musikstücke, welche ein Componist von Genie gleichsam aus Einem Wurfe geschaffen, und die im Ganzen und in allen ihren Theilen vollendet, seiner Schöpferkraft, wie die gewaffnete Minerva der Stirne Jupiters, entsprungen sind. Solche Stücke sind es, welche die Zuhörer entzücken und begeistern, welche die Geweihten der Kunst beim ersten Anhören erkennen und enthusiastisch beklatschen. Da ist kein mühsames Aneinanderreihen verschiedener, in verschiedenen Stimmungen des Geistes erfundener, Motive, kein Flickwerk, alles kommt aus einem Gusse; ebenmäßig steht das Ganze da. Eine Empfindung, ein Gedanke, ein Sinn durchwehen alle Theile desselben, und die concentrische Wirkung aller Einzelnheiten, die alle auf ein Ziel gerichtet sind, ist unermeßlich. Nach einem solchen Stücke läßt sich ein mit Schweiß und Anstrengung verfertigtes, oft aus den verschiedenartigsten Motiven zusammengeflicktes Machwerk gar nicht mehr ertragen, und der Zuhörer erstarrt oder hört nicht mehr zu. Besonders reich und fruchtbar an Schöpfungen di prima intenzione war vor Allen Mozart.

Prima vista, a prima vista, a vista (ital., Mus.), treffen, vom Blatte lesen, Notenlesen, nämlich ein Stück vortragen, ohne es vorher durchgesehen oder geübt zu haben; s. Notenlesen.

Prime (Mus.) ist eigentlich der Grundton oder der erste Ton einer Octave. Manche Tonlehrer verstehen aber unter Prime den Einklang zweier verschiedener Stimmen auf einer und derselben Tonstufe. Auf jeden Fall wäre dieß jedoch nur von solchen Stimmen zu verstehen, die von ganz gleichen Instrumenten ausgeführt werden; so z. B. wenn zwei Violinen zugleich das tiefe c nehmen, ist die Prime, d. h. der vollständige Einklang vorhanden; man kann

es aber eben deßwegen kein Intervall nennen, da sich kein Zwischenraum zwischen diesen beiden völlig gleichen Tönen befindet, sondern es höchstens eine Verstärkung des Tones heißen. Wenn indessen zwei ungleiche Instrumente, z. B. eine Violine und eine Oboe oder Clarinette denselben Ton zu gleicher Zeit nehmen, so ist keine Prime oder kein vollständiger Einklang eigentlich vorhanden, da der Ton beider Instrumente nicht ebenmäßig ist, und sich nicht zum eigentlichen Einklange verschmelzen kann. Um demnach das Entstehen der reinen Prime als Einklang und der übermäßigen Prime, welche allerdings zu den Intervallen gerechnet werden kann, ganz zu verstehen, muß man annehmen, daß z. B. in einem Duette für zwei Violinen oder andern gleichen Instrumenten beide Stimmen den Grundton im Einklange nehmen, und die eine um einen halben Ton aufwärts schreitet, während die andere den Grundton aushält; z. B. beide haben das tiefe c genommen, und nun nimmt die eine Stimme cis, während die andere das c aushält. Das letztere Intervall nennt man die übermäßige Prime, sie ist denselben Regeln, wie die übermäßige Octave unterworfen, muß aber mit weit größerer Vorsicht behandelt werden, weil die Dissonanzen um so mehr das Ohr beleidigen, je kleiner der Zwischenraum ist, der sie trennt. Uebrigens ist eine übermäßige Prime nur auf dem Grundtone denkbar, und kann auf einer andern Tonstufe nicht Statt finden.

Primo, prima, erster, erste, z. B. Violino primo, erste Violin, Oboe primo, erste Oboe, tromba prima, erste Trompete. Die Italiener nennen auch primo uomo oder prim' uomo, den ersten Sänger, eigentlich den ersten Tenor in der Oper. Primo und prima werden in der Musik noch in folgenden Zusammensetzungen gebraucht, als: tempo 1mo oder tempo primo, in der ersten, ursprünglichen Bewegung, come prima, wie zuvor, welcher Ausdruck sich entweder auf das Zeitmaß beziehet, und mit tempo 1mo gleichbedeutend ist, oder zeigt, daß die Figur oder die Instrumentirung bei der Wiederholung einer Stelle dieselben bleiben, wie sie beim ersten Male waren. In beiden Fällen wendet man auch den Ausdruck come sopra an.

Princip der Aesthetik. Princip, vom Lat. princeps, der Vornehmste, Erste, bezeichnet den Hauptgrundsatz einer Wissenschaft, aus welchem, als oberster Zweck und Element, alle andern Grundsätze hervorgehen. In der Wissenschaft wie im Leben hat in unsern Tagen der Principienstreit heftige Debatten veranlaßt, so auch von jeher die Aufstellung eines obersten ästhetischen Grundsatzes als höchste und letzte Quelle, woraus die schönen Künste sammt den Regeln zur Hervorbringung und Beurtheilung ihrer Werke herfließen, und worin ihre Wirkungen endlich, als

in ihrem letzten Ziele, wieder zusammenströmen. Die jedesmal herrschenden philosophischen Systeme des Wolfianismus, des Eklekticismus, des Kriticismus, des Identitätssystems u. s. w., haben wesentlich eingewirkt. Einige, worunter vorzüglich Montesquieu, haben Erregung des Vergnügens als höchstes Princip angenommen; s. Vergnügen. Abbé du Bos diktirte als Grundregel: Angenehme Beschäftigung unserer Seelenkräfte und Empfindungen, was zu vag ausgedrückt, folglich auch zu weit ist, und eigentlich mit der Erregung des Vergnügens übereinstimmt. Eben so ungenügend ist die von Andern aufgestellte Verschönerung der Wirklichkeit, oder wie Sulzer sich ausdrückt, Einprägung einer größern sinnlichen Kraft in die Objecte unserer Vorstellungen; s. Verschönerung. Aristoteles, nach ihm Viele, in neuerer Zeit auch Bouterweck und Jean Paul, haben die Nachahmung der schönen Natur zum Hauptsatz erhoben; darüber s. Nachahmung. Heidenreich stellt als Princip: Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit; denn, sagt er, der Mensch hat körperliche und geistige Bedürfnisse; jene beziehen sich auf Erhaltung, möglichste Vollkommenheit und Dauer des Körpers, und erzeugen die mechanischen Künste; diese beziehen sich entweder auf Erkenntniß- oder Empfindungsvermögen. Doch gesteht er selbst das Schwankende dieses Grundsatzes, denn man könnte sodann Vieles unverdient in die Classe der Kunstwerke aufnehmen, jedes Geschrei des Gefühls für ein Werk der schönen Kunst halten; zudem sagt das Princip auch nicht aus, welchen Empfindungszustand der Künstler minder, wie er ihn in Bezug auf den Geschmack darstellen soll. Im Grunde bleibt also dies Princip zwar tauglich zur Eintheilung der schönen Künste, und zur Unterscheidung derselben von den bloß mechanischen, die nie den Hauptzweck haben, einen bestimmten Zustand der Empfindsamkeit darzustellen; aber von der andern Seite wäre es, seinen allgemeinen Ausdrücken nach wenigstens, nicht fruchtbar genug für die ästhetische Gesetzgebung. Baumgarten, Moritz und viele Neuere, kommen darin mit einander überein, daß sie das Schöne für den wesentlichsten Charakter freier Kunstwerke halten, in solchen den Hauptzweck schöner Künste erkennen, nnd aus diesem ihr oberstes Princip deduciren, nämlich: Darstellung oder Nachbildung sinnlich erkannter Vollkommenheit, oder des in sich Vollendeten. Wenn dieß auch Zweck, und der erhabenste Zweck der Kunst ist, so bedürfte es doch zur Herleitung des Hauptgrundsatzes einer nähern, schärfern Bestimmung, welche den Grund, warum eigentlich das Schöne dargestellt werden soll, schon in sich schlöße; der Ausdruck, Nachbildung, ist übrigens

nur ein anderes, von Nachahmung sehr wenig verschiedenes Zeichen für eine und dieselbe Sache. Schelling und seine Schule hat den Ausdruck des Unendlichen im Endlichen angenommen, was als feste und einzige ästhetische Hauptnorm nicht concret genug ist, für alle andern philosophischen Zweige gleichmäßig paßt. Eine alles umfassende, der Kunst und dem Künstler den richtigen Standpunct anweisende, Formel als oberstes Axiom, ist noch ein bis jetzt unaufgelöstes Problem, und dürfte es noch lange bleiben. Vergl. Schön und siehe im Anhang.

Principal (Theater), Theaterunternehmer und Director im niedern Sinne. — (Musik.) 1) Die tiefste offene Flötenstimme eines jeden Manuales in der Orgel, weil sie die Hauptstimme ist, nach welcher die übrigen eingerichtet werden. Man verfertigt sie gewöhnlich aus besserm Zinne als die übrigen, welche übel verstandene Sparsamkeit, öftere, kostspielige Reparaturen veranlaßt. Das Pfeifenwerk dieser Hauptstimme wird nach einer eigenen Dimension gearbeitet, die man Principalmensur nennt, und welche so beschaffen ist, daß im Verhältniß der Länge der Pfeifen zu ihrer Weite das große C, von dem Kerne an gerechnet, die Länge von 16, 8, 4 oder 2 Fuß bekommt. 2) Die dritte Stimme bei den Trompetenaufzügen, z. B. bei der Intrade die tiefste Trompete, welche die mittleren Töne des Instrumentes schmetternd und mit vielen Zungenschlägen vorzutragen hat; daher der Ausdruck Principalblasen.

Principalbaß nennt man das tiefste offene Flötenregister für das Pedal der Orgel.

Principale (ital., Mus.), so viel als Haupt- oder Solostimme, um sie von den Begleitungs- oder Ripienstimmen zu unterscheiden. So heißt die Solostimme in einem Violinconcerte: violino principale, in einem Hornconcerte: corno principale. Man schreibt statt principale auch oft Violino solo, corno solo.

Proapodosis (griech.), eine mehr grammatische als rhetorische Figur, wenn nämlich ein Satz mit demselben Worte anfängt und schließt; z. B. sein Leben betrachtete er nicht als sein.

Probe (Theater), im Allgemeinen Versuch, Prüfung zur Bestimmung des Gehalts einer Sache, daher der bekannte Ausdruck für jene Aufführung eines Bühnenstückes, welche ohne Zuhörer bloß als Vortrag, und in der Absicht geschieht, durch Herstellung des Ensemble dem Ganzen eine gewisse Rundung zu geben, und das Gelingen des Ganzen zu sichern. Zuerst findet eine Correctionsprobe Statt, welche als Controlle der Rollenabschriften, der genauen Angabe der Stichwörter dient; dann kömmt die Leseprobe, den Eindruck zu beobachten, welchen das Stück auf die versammelten Schauspieler macht, allenfalls Hauptmängel zu

ändern, so wie die nöthige Scenerie anzuordnen; hierauf erfolgen die eigentlichen Stückproben, in welchen das gesammte active Personal, und endlich die Generalprobe, in der alles, wie am Abend der wirklichen Darstellung, mimisch und declamatorisch vorgetragen wird; doch nicht im Costüm, was nur bei großen Spectakelstücken zu geschehen pflegt, wo viel Comparserie und Maschinerie thätig ist, und Alles, Statisten, Trachten, Gruppen, Decorationen, Maschinen, überhaupt der ganze theatralische Apparat geübt und geprüft werden muß, damit kein quid pro quo die Illusion zerstöre, was freilich nicht selten der Fall ist. Fleißige, für ihre Kunst begeisterte Schauspieler, halten bei besonders ausgezeichneten Stücken, in welchen einige Scenen eine eigene Mimik, Stellung und Zusammenspiel erfordern, noch besonders Zimmerproben. — (Musik.) Die der wirklichen, öffentlichen Aufführung vorhergehende Privataufführung einer Oper oder eines Tonstückes, um die Musikstücke einzustudiren, und Solostimmen, Chor und Orchester, oder bloß die Solospieler mit oder ohne Begleitung in den Stand zu setzen, die Oper oder das Tonstück nicht allein fehlerfrei, sondern ganz der Absicht des Tonsetzers und dem Charakter der Composition gemäß mit den nöthigen Nüancen und der gehörigen Rücksicht auf den Totaleffect vorzutragen. Sehr viel hängt hier von dem Musikdirector ab, der in den Proben alle, selbst die kleinsten, Fehler rügen, und dafür sorgen muß, daß Sänger und Orchester durch hinreichende Proben zum entsprechenden, ächt künstlerischen Vortrag ihrer Partien vorbereitet werden, ohne daß jedoch Ueberdruß, und daher Nachläßigkeit aus zu oftmaligen Wiederholungen entstehen. Dazu gehört nicht allein tiefe Kenntniß und Eindringen in den Geist des Werkes, sondern bedeutende Energie und besonders Routine. Beim Theater unterscheidet man die Proben in 1) Clavierproben, bei welchen die Solosänger, vom Kapellmeister am Clavier begleitet, ihre Partien einstudiren; 2) in Chorproben, wo die Choristen am Claviere ihre Partien lernen; 3) in Quartettproben, wo bald die Solosänger allein, bald mit dem Chore vereint ihre Stimmen einüben; 4) in Orchester- und Theaterproben, wo nämlich bald nur die Gesangstücke, bald mit denselben auch die Declamation und das Spiel einstudirt werden; viele Theaterproben finden auch nur mit Quartett Statt. Den Orchesterproben geht aber meistens eine Correcturprobe voraus, die nur dazu bestimmt ist, die Fehler, welche der Copist im Ausschreiben der Stimmen etwa begangen hat, zu verbessern. Die letzte vor der Aufführung Statt findende Probe nennt man Haupt- oder Generalprobe. Ist der Componist gegenwärtig, oder leitet er selbst die Proben seines Werkes, so kann er daraus vielen Nutzen schöpfen und mannig-

faltige Verbesserungen anbringen. Die Concertproben sind meistens viel einfacher, dagegen werden sie oft so nachläßig gehalten oder gar unterlassen, daß die Aufführung mangelhaft und schwankend bleibt; ein Fall, der bei einer öffentlichen Production nie eintreten sollte. — (Kupferstecherkunst.) Im weitern Sinne die Abdrücke der geendigten Platte; im engern Sinne die ersten Abzüge, nachdem die Zeichnung von dem Scheidewasser geätzt worden ist. Vergl. Gegenabdruck.

Probeplatte (Malerei), eine porzellanene oder mit Email überzogene Kupferplatte zur Prüfung der verschiedenen Farben, die dann gebrannt werden.

Proberollen (Theater), Rollen, welche Engagement suchende Schauspieler als Prüfung ihrer Fähigkeiten darstellen müssen.

Productive Einbildungskraft s. Einbildungskraft.

Profil (Graphik), im strengsten Verstande die senkrechte Durchschnittslinie, nämlich die Stellung des menschlichen Kopfes (von welchem man sich dieses Ausdruckes fast ausschließend bedient), daß man ihn bloß von der Seite sehen kann — Seitenansicht eines menschlichen Antlitzes. Im weitern Sinne hat man auch zur bessern Verständlichkeit der Gesichtsstellung, besonders im Portraite, die Ausdrücke Viertel- und Dreiviertelprofile angenommen. Halbprofil ist das eigentliche Profil, Ganzprofil wäre das Gesicht en face; dieser Ausdruck wird jedoch nicht gebraucht, da er eigentlich einen lächerlichen Widerspruch in sich faßt. Die Zeichnung eines Gesichtes im eigentlichen Profil ist keineswegs so leicht, wie der erste Blick zu zeigen scheint; es sind in diesen scharfen Umrissen der Nüancen so viele und so zarte, daß das Kennerauge oft eine haarbreite Abweichung beim Profile schon äußerst störend findet, während der gewöhnliche Beschauer schon durch die oberflächliche Aehnlichkeit bestochen wird, welche sich freilich im Profile fast nicht verfehlen läßt. Wenn dem Zeichner in der Gesichtsbildung en face pathognomische Hilfsmittel, z. B. Rundung, Farbe, Ausdruck der Augen ꝛc. zu Hilfe kommen, so fallen bei jener im Profile jene Behelfe ganz weg, und der Künstler ist auf das rein Physiognomische beschränkt, woraus sich allein schon die Schwierigkeit einer richtigen, sprechenden Darstellung des Profils ergibt. Uebrigens nimmt man mit Recht die Griechen als Muster der Schönheit im Profile an, deren ovale Gesichtsbildung, in welcher sich die Nase in gerader edler Linie mit der Stirn verbindet, sich in unseren Ideen und Empfindungen von Grazie und gefälliger Uebereinstimmung aller einzelnen Theile am innigsten verschwistert. Auch nennt man den senkrechten, von der einen Seite betrachteten Durchschnitt oder Umriß von Bergen, Gebäu-

den, Verschanzungen, Schiffen ꝛc. in der Situations- und Architekturzeichnung deren Profil. — (Bauk.) Seitenumriß von einem Gebäude, Säulenwerke oder Gesimse.

Progression (Muſ.), die Erweiterung eines Satzes durch mehrmalige stufenweise Versetzung und Anwendung derselben Notenfigur.

Progressionsschweller, eine von Abbé Vogler erfundene Vorrichtung, um das crescendo und diminuendo auf der Orgel hervorzubringen.

Projectur (Bauk.), der Vorsprung eines Gesimses.

Prolog (von προ, vor, und λογος, die Rede; Poetik), Vor- oder Anfangsrede; kommt hauptsächlich bei dramatischen Werken vor, theils das Wohlwollen des Publicums zu gewinnen, theils bei besonders feierlichen Gelegenheiten, hohen Geburtstagen, Vermählungen, Bühneneröffnungen, Beneficen der Schauspieler ꝛc. Empfindungen des Dankes und der Rührung auszusprechen, diese heißen auch Festprologe. Prologe im Sinne der Alten, bei welchen ein förmlicher Prologus auftrat, um den Inhalt des Stückes in Kürze anzudeuten, den Gesichtspunct zu zeigen, aus dem er betrachtet werden solle, sind jetzt hors de saison, und nur bei längern Stücken, die in mehren Abenden gegeben werden müssen, wie z. B. Schiller's Wallenstein, und in Grillparzer's Trilogie: das goldene Vließ, pflegen zur nothwendigen Verbindung Prologe Statt zu finden; sie sind, wie das Drama selbst, gewöhnlich versificirt.

Proportion (aus pro portione, nach dem Antheile; bildende Kunst), das richtige Verhältniß, Ebenmaß; eine unentbehrliche Eigenschaft bei allen Kunstzweigen, die indessen mindestens eben so sehr auf eigenem richtigen Gefühle, als auf Berechnung beruht, und wozu, wenn ersteres mangelt, alle Theorie nur nothdürftigen Ersatz gewährt. Uebrigens hat man in der Zeichnung des menschlichen Körpers gewisse Theile desselben, so z. B. die Gesichts- oder Kopflänge, zum Maß angenommen, nach demselben alle Dimensionen der menschlichen Figur bestimmt, und dadurch gewisse Regeln festgesetzt, die dem Anfänger allerdings Erleichterung gewähren, die jedoch immer nur die erste reintechnische Grundlage bilden, und deren Berechnung nie im Werke selbst bemerkbar werden darf, sonst wird der reine Kunstgenuß durch Pedantismus verkümmert. Ein geübtes Auge, verbunden mit richtigem Gefühl, wird nie gegen die Regeln der Proportion so sehr verstoßen, daß eine Zeichnung, eine Sculptur (oder auch ein rhetorisches oder poetisches Werk) ꝛc. in unnatürlichen Verhältnissen erscheine; wo hingegen die genaueste Messung bei Mangel von wahrem Kunstgefühl nur höchstens anatomische Richtigkeit hervorbringt, die des eigentlichen Lebens und der Seele aber ent-

kehrt. — (Musik.) Die Vergleichung der Töne nach einerlei Maß. Dieses Maß geben nun theils die Zahl der Schwingungen, welche die in diese Töne gestimmten Saiten in einem gegebenen gleichen Zeitraume machen, theils die Länge der Saite, welche erforderlich ist, diesen oder jenen Ton hervorzubringen. Wenn man z. B. sagt: die reine Quinte verhalte sich zum Grundtone, wie 2:3, so versteht man darunter, daß die in die Quinte gestimmte Saite in demselben Zeitraume drei Schwingungen macht, in welchem die in den Grundton gestimmte nur zwei Schwingungen vollendet; sagt man aber, das Verhältniß des Grundtons zur Quinte sei, wie 3:2, so versteht man darunter, daß die Saite, welche den Grundton angibt, drei solche Theile enthält, deren die Quinte zwei hat. Woraus man schließen kann, daß die größere Zahl dem höhern Tone entspricht, oder diesen höhern Ton bezeichnet, wenn man auf die Zahl der Schwingungen, daß sie aber den tiefern Ton andeutet, wenn man auf die verhältnißmäßige Länge der Saite, wodurch beide Töne hervorgebracht werden, Bedacht nimmt. Es leuchtet ohnedieß ein, daß jedes Verhältniß der Intervalle, nach der zu jedem derselben erforderlichen Saitenlänge berechnet, sich als eine Bruchzahl darstellt, die, wie die gewöhnlichen Brüche reducirt oder abgekürzt werden kann. Sagt man z. B. daß die große Terze sich wie 4:5 oder $\frac{4}{5}$ verhalte, so deutet man damit an, daß der tiefere Ton fünf solche Theile der Saite enthält, deren der höhere nur vier hat. Sagt man, daß die kleine Terze wie $\frac{5}{6}$ sei, so zeigt man an, daß zum tiefern Ton sechs, zum höhern fünf Theile der Saite erforderlich sind. Werden nun die beiden Verhältnisse der großen und kleinen Terze zusammengesetzt, welches dadurch geschieht, daß man in beiden Brüchen die Nenner mit den Zählern oder die zwei Glieder der Proportion mit einander multiplicirt, so erhält man 30:20 oder $\frac{20}{30}$, oder reducirt 3:2 oder $\frac{2}{3}$, welches das Verhältniß der Quinte ist, die auch wirklich aus einer großen und einer kleinen Terze besteht.

Prosa, im Gegensatze der Poesie, welche als Darstellung des Schönen durch die Sprache charakterisirt wurde (s. Poesie), ist zunächst Darstellung oder Ausdruck von Begriffen durch die Sprache. Die Prosa, sagt Schott, sucht oder gibt bestimmte Belehrungen, sie sucht die Thätigkeiten oder Resultate unseres Erkenntnißvermögens, und des Erkenntnißvermögens Anderer zu einer gewissen Einheit zu verknüpfen. Die Gesetze der Anordnung und Vertheilung des Einzelnen sind bei der Prosa mehr objectiv, bei der Poesie mehr subjectiv. Die Absicht einer belehrenden und überzeugenden Mittheilung und Darstellung gewisser Begriffe und Sätze bestimmt auch nothwendig ihre Ordnung und Aufeinanderfolge. Da sich Prosa und Poesie wesentlich unterscheiden, so zeigt

die Form des Ausdrucks einen andern Charakter in prosaischen Vorträgen, als in poetischen Schilderungen; daher die prosaische und die dichterische Schreibart. Von dem Zustande des Gemüthes muß der Gebrauch der sinnlichen Zeichen bedingt werden; nicht jeder Ausdruck, jede kühne Zusammensetzung kann dem ruhigern Prosaiker gleich dem Poeten gestattet werden. Die Prosa muß durch den eigentlichen Ausdruck deutlich und gründlich zu belehren streben, kann sich nur da des Tropischen bedienen, wo die beabsichtigte Klarheit und Anschaulichkeit der Belehrung, oder wie bei der eigentlichen Beredsamkeit der bestimmte Zweck einer so kräftigen Einwirkung auf das menschliche Begehrungsvermögen eine bildliche Darstellung fordert, während die Poesie gerade im bildlichen Ausdruck ihr eigenthümliches Gebiet findet. Die Prosa läßt es selbst, wo sie als eigentliche Beredsamkeit auftritt, bei dem oratorischen Numerus bewenden; die Poesie dagegen verknüpft mit jener freien und lebendigen inneren Harmonie der dargestellten Vorstellungen auch die vollendetste äußere Harmonie, das Metrum und den Reim; daher man auch in engerer und gewöhnlicher Bedeutung unter Prosa, prosaisch: ungebundene, und unter Poesie, poetisch: gebundene, versifizirte Rede versteht, so wenig auch die Form das Wesen beider ausmacht. Auch bloße Verstandesmenschen ohne Fantasie, nennt man im tadelnden Sinne prosaische Naturen. Die deutschen Puristen sagen für Poesie: die Dichtrede, im Gegensatze zur Prosa: die Schlichtrede.

Proscenium (Theater), bei den Römern der etwas niedrigere Ort vor der Scene, wo ein Theil der Musiker und die Declamatoren waren; jetzt, der Vordertheil der Bühne, welcher zwischen der Vordergardine und dem Lampenbret sich bildet, und wo der Soufleurkasten angebracht ist. Der Schauspieler soll sich stets in Acht nehmen, auf der Bühne nie unter das Proscenium zu treten, indem, weil dieses nicht zur eigentlichen Bühne gehört, eine Stellung des Schauspielers daselbst die eigentliche Täuschung stört; auch soll beim Bau der Schauspielhäuser darauf gesehen werden, die Logen nur bis an das Proscenium, nicht darüber zu bauen.

Prosodie (von προς, zu, und ᾠδη, Gesang), die Wortlautzeitdauer, nämlich die Messung der articulirten Töne, Vocale, Consonanten und der aus ihrer Verbindung entstehenden Silben, nach ihrer Zeitdauer — Quantität — in wie fern sie theils lange, theils kurze, theils mittelzeitige sind. Ursprünglich gleichbedeutend mit dem Worte Accent, besteht der Unterschied jetzt darin, daß man durch Accent den Tonverhalt, durch Prosodie den Zeitverhalt der Silben bezeichnet; Accent als inneres Princip der Prosodie waltet, da unsere Prosodie nicht so einfach, wie die

der Alten ist, die sich bloß auf die Geltung der Silben gründete, und die mechanische Richtigkeit des Verses genau mit dem überein- kam, was die Richtigkeit der Abmessung des Takts in der Musik ist, während unsere Prosodie ihre Elemente nicht bloß von der Geltung, sondern auch von dem Accente oder dem Nachdruck her- zunehmen scheint. Prosodik ist daher die Lehre von dem Zeitmaß der Silben, ihrer Quantität, zur Grammatik und Metrik gehö- rend, ein Inbegriff der mechanischen Grundregeln des Versbaues. Ueber die Grundgesetze der deutschen Prosodie s. Quantität, Vers- kunst und Verslehre. — (Musik.) So sehr es zu wünschen wäre, daß der Componist sich den Regeln der Prosodie unterwerfe, und die Länge und Kürze der Silben durch längere oder kürzere Noten wiedergebe, so ist es im Gesange, wo der Text freier behandelt und stärker accentuirt werden muß, als bei der gewöhnlichen De- clamation, nicht immer möglich, diese Regel streng zu beobachten, er würde dadurch sehr oft überaus einförmig werden, und beson- ders ist dem Tonsetzer bei Wiederholungen derselben Verse große Freiheit gestattet.

Prosopopöie (von πρoσωπον, Gestalt, und ποιειν, ma- chen; Rhet.), in das Gebiet der Personification und als solche zur Metapher gehörend, ist eine Redefigur, welche einen leblosen Gegenstand handelnd oder redend einführt, die Idee als Begriff darstellt; z. B. der Tod:

Schneller und klüger als alle
Mit gellendem Hörnerschalle
Jagt einer die Jäger der Welt:
Er schießt nach den Greisen und Kindern,
Er schießt nach den Frommen und Sündern,
Der knöcherne, klappernde Held.

Vergl. Personification und Metapher.

Prospectmalerei, jene Gattung der Landschaftmalerei, welche Gegenden oder Scenen mit der größten Genauigkeit und Treue nachahmt, und sie so darstellt wie sie sind; sie ist die Por- traitmalerei in der Kunst der Landschaftdarstellung, und hat wie diese, durch geniale Auffassung und geistreiche Ausführung viel Verdienstvolles; sie ist die wahrste, wenn auch nicht genialste aller landschaftlichen Darstellungen, da, als bloße Copie der Natur, der Fantasie, diesem belebenden Funken aller Kunst, zu wenig Spielraum dabei bleibt.

Prostylos (griech., Bauk.), ein mit Säulen versehener Tempel mit einem Porticus; vergl. Amphiprostylisch.

Protasis (griech.), Theil eines dramatischen Stückes, der Anfang der Verwicklung, die in der Epitasis (s. d.) steigt, in der Katastrophe natürlich löst; s. Dramatisch.

Psalm (von ψαλλειν, singen; Mus.), ein für eine oder mehre Solostimmen, mit oder ohne Chor- oder Orchesterbegleitung, oder für den Chor in Musik gesetztes, religiöses Lied aus den heiligen Liedern des alten Testaments. Derlei Compositionen werden als Offertorien oder Graduale, dann in den Vespern und Litaneien angewendet. Leo, Allegri, Vogler haben sehr schöne Psalmen componirt, die noch jetzt als Muster dienen können.

Psalmodie, ein sehr einfacher Gesang, dessen sich die katholischen Priester, z. B. bei der Präfation, bedienen, und der, wegen der wenigen Abwechslung der Töne seiner Melodie, große Aehnlichkeit mit der Rede hat. Es ist Gesang, weil die Töne gehalten werden; es ist Rede, weil sich die Töne fast immer gleich bleiben, und man die Regeln der Prosodie sehr strenge beobachtet.

Pultdach (Bauk.), ein nur auf einer Seite herabgehendes Dach; hat seinen Namen von der Aehnlichkeit mit einem schiefen Schreibpulte.

Punct (Mus.), hat von jeher eine große Rolle in der Musik gespielt. Als man anfing, mehrstimmige Tonstücke zu schreiben, bediente man sich der Puncte, statt der Noten. Später, nach Einführung dieser letztern, hatte man Puncte von sechs verschiedenen Gattungen: punctum perfectionis, punctum imperfectionis, punctum augmentationis, punctum divisionis, punctum translationis, punctum alterationis, welche vor und nach den Noten gestellt wurden, und ihre Geltung verschiedentlich veränderten. Gegenwärtig bedient man sich der Puncte zu drei verschiedenen Zwecken. 1) Ein zur Rechten des Kopfes einer Note gesetzter Punct verlängert dieselbe um die Hälfte ihrer Geltung. So gilt eine halbe Note mit einem Puncte drei Viertel, eine Viertelnote mit einem Puncte drei Achtel u. s. w. Stehen zwei Puncte bei einer Note, so gilt der zweite Punct die Hälfte des ersten; folglich wird eine halbe Note mit zwei Puncten sieben Achtel, eine Viertelnote mit zwei Puncten sieben Sechzehntheile gelten. Nach dieser Regel lassen sich auch drei, vier Puncte anbringen und erklären. Noten mit Puncten nennt man punctirte Noten. Die Geltung des Punctes ist übrigens, wie die meisten musikalischen Zeichen, nur relativ, und oft wird der Punct länger, als seine eigentliche Geltung ausgehalten, um den Vortrag pikanter zu machen; man läuft indessen dabei häufig Gefahr, daß der Vortrag eckig und affectirt wird, weßwegen auch hier auf den Charakter des Stückes, des Instrumentes u. s. w. Bedacht genommen werden muß. 2) Steht ein Punct über einer Note, oder sind Puncte über mehren Noten, so zeigt dieß an, daß die Note oder die Noten abgestoßen werden müssen; s. Staccato. 3) Bedeuten zwei Puncte, wenn sie auf jeder Seite zweier senk-

recht durch das Liniensystem gezogenen Striche stehen, daß beide Theile der Reprise wiederholt werden müssen; stehen sie nur auf einer Seite, so wird nur der Theil wiederholt, auf welchen sie sich beziehen; s. Wiederholungszeichen.

Punctiren einer Singstimme heißt, die Solostimme einer Arie oder eine Solostimme eines mehrstimmigen Stückes, die in ihrer ursprünglichen Gestalt für den Sänger oder die Sängerin, die sie vortragen sollen, zu hoch oder zu tief ist, so einrichten, daß sie dem Umfange ihrer Stimmen entspricht, was entweder dadurch bewerkstelligt wird, daß man einzelne Stellen um eine Octave höher oder tiefer setzt, oder die Melodie dem Stimmumfange des Künstlers oder der Künstlerin bestmöglich anpaßt. Daß dieß in jedem Falle ein mißliches Unternehmen ist, wird Jedem einleuchten, und es bedarf auch ziemlicher Gewandtheit von Seite des Kapellmeisters, um durch das Punctiren wenigstens keinen Uebelstand herbeizuführen. Da indessen dieses Verfahren allgemein angenommen ist, und fast auf allen Opernbühnen ausgeübt wird, so ist nur zu wünschen, daß man die Meisterwerke nicht punctire, denn sie verlieren dabei; in Rücksicht auf die andern, besonders auf viele der modernsten, ist die Sache an sich sehr gleichgiltig, wenn nur die Coloraturen und Passagen, punctirt oder nicht punctirt, mit Bravour und Geschmack ausgeführt werden.

Punctirte Manier (Malerei), das Verfahren der Miniaturmaler durch übereinander gesetzte Puncte Schatten hervorzubringen. — (Kupferstecherkunst) s. d.

Punta (ital., Mus.), Spitze; daher con punta d'arco oder colla punta dell' arco, mit der Spitze des Bogens; musikalische Vortragsbezeichnung, welche in den Stimmen für die Violine oft vorkommt, und anzeigt, daß die so überschriebene Stelle mit der Spitze des Bogens, d. h. leicht und mit sehr kurzen Strichen vorgetragen werden soll.

Puppenspiel (Theater), so viel wie Marionetten; s. d.

Pyramide (Bauk.), ein schief in die Höhe gehendes, von einer breiten Grundfläche nach oben sich immer mehr verjüngendes und gewöhnlich in eine viereckige Spitze ausgehendes Bauwerk; vergl. Obelisk. — (Malerei.) Die Form in der Composition von historischen Gemälden, nach welchen sowohl im Ganzen, als in jeder einzelnen Gruppe, mehr Basis als Spitze vorherrschen muß, da die gerade oder zirkelförmige Form in einem Gemälde eine unnatürliche Wirkung hervorbringen müßte. Die Regel von der Pyramidalform ist eine alte sogenannte classische Malerregel, die aber weder die Griechen kannten, noch Raphael beachtete.

Pyrrhichius (griech., Metrik), der Läufer, aus zwei kurzen Silben bestehender Wortfuß (◡ ◡); z. B.:

Pater,

fehlt der deutschen Sprache in einem zweisilbigen Worte, weil in jedem zweisilbigen Worte eine Silbe den Hauptton hat, daher immer zur Urlänge wird; findet sich aber in mehrsilbigen Wörtern neben einer Länge, z. B.:

Könige.

Pythagorische Leier s. Octachordum Pythagorae.

Pythiambisches Maß (Metrik), Versmaß, worin Hexameter mit jambischen Versen wechseln; z. B.:

Ausgeras't hat endlich der Ost mit russischem Mißhauch,
Und leiser lärmt des Ofens Brand.

Q.

Quadrille (franz., Mus. u. Tanzk.), gewöhnlicher Contredanse, geselliger Tanz in Frankreich, der von vier Paaren, die sich einander gegenüber im Viereck aufstellen, ausgeführt wird. Die Melodie dieses Tanzes ist in einen lebhaften $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt gesetzt, und besteht aus zwei oder mehren Reprisen, jede zu acht, zwölf oder sechzehn Takten. Die Figuren bleiben fast immer dieselben, aber die Tänzer haben Gelegenheit, sich durch kunstreiche Schritte auszuzeichnen.

Quadro (ital., Bauk.), Viereck, daher der Würfel eines Postamentes.

Quälen (Malerei), durch Uebertreibung das Kunstwerk verderben, daher heißt eine Figur quälen so viel, als derselben eine unnatürliche Stellung geben; die Farbe quälen, durch zu starke Zerreibung mit dem Pinsel, oder durch unbeholfene Mischung der Frische und dem Glanze schaden, und die ganze Composition heißt gequält, wenn der Maler mehr Bewegung zu geben affectirt, als der Gegenstand erlaubt.

Quantität (Metrik). So einfach und bestimmt der Begriff von langen und kurzen Silben in der Grammatik ist, so vielfach, so verschieden, oft auf den kleinsten Nüancen beruhend, ist derselbe in der Prosodie und Metrik. Sowohl in der Poesie, als auch in der Musik, bestimmt erst das Metrum oder der Takt, wie lang oder kurz eine Silbe sei, wodurch denn das eigentliche rhythmische Silbenmaß entsteht. Wie weit sich hier die Freiheit der Modulation erstrecken darf, und welche Silben als absolut kurz oder lang anzunehmen seien, war schon oft Gegenstand scharfsinniger Forschungen, ohne daß man indessen zu dem Hauptzweck gekommen wäre, ein allgemein geltendes Schema für alle Fälle aufzustellen. Jedoch haben die meisten derselben sehr wichtige Resultate gelie-

fert, die sich durch practische Brauchbarkeit zu allgemeinen Regeln erhoben haben, und wovon die wichtigsten, nach Enk's instructiver Zusammenstellung, hier folgen: Jedes einsilbige Wort ist, für sich genommen, lang, oder vielmehr ohne alles Maß, indem die Länge und Kürze nur aus der Verbindung der Silben, aus ihrer Stellung, ihrem Verhältnisse gegen einander entsteht. Im Deutschen sind ferner alle Silben lang, welche in der Zusammenstellung für den Verstand bedeutender sind, als die neben ihnen stehenden; das Hauptwort ist bedeutender als das Bei- oder Beschaffenheitswort, außer wenn es als Anhangsilbe in einem zusammengesetzten Worte steht, wie z. B.:

Goldstaub, Eichbaum, Grashalm;

mindestens darf der kurze Accent in diesem Falle nie auf die erste Silbe kommen. Ein langer Vocal oder Diphthong macht die Silbe lang, wird aber, wie im Griechischen, willkürlich, wenn unmittelbar ein zweiter Vocal darauf folgt; z. B.: bei euch, bei uns. Ob eine Silbe aber positiv prosodische Länge oder Kürze habe, sagt Enk in seiner kleinen, aber gehaltreichen Schrift: »über deutsche Zeitmessung,« läßt sich nur dann festsetzen, wenn man sie nach den Bestimmungen geprüft hat, welche auf ein längeres oder kürzeres Verweilen der Stimme bei dem natürlichen — weder willkürlich dehnenden, noch beschleunigenden — Aussprechen derselben einen merkbaren Einfluß ausüben. Die meiste Länge gibt einer Silbe der aus dem volltönenden A und dem tieftönenden U zusammengesetzte Diphthong Au. Darauf folgt Ui, in welchen der an sich lange Vocal durch das darauf folgende J noch gedehnt wird. O ist nach dem Urtheile großer Sprachkenner schwerer auszusprechen als A, daher denn auch Oe länger ist als Ae. Eben deßhalb ist Je länger als Ei, da bei ersterer Zusammenstellung das J durch das nachfolgende E ein längeres Zeitmaß erhielt. Uebrigens sind, wie bereits angedeutet, die langen und kurzen Silben nur in sehr weitem Begriffe grammatikalisch zu bestimmen; sie werden hauptsächlich durch die richtige Anwendung des Accentes bedingt, welcher sich wieder in den logischen und rhythmischen theilt. Grammatikalisch betrachtet, sind alle Ableitungs- und Biegungssilben, welche E oder J zum Vocale haben, kurz, wie z. B. Be, de, le, ge, ten, mi, si ꝛc., mit dem Accente aber werden sie lang, z. B. Becher, Demuth, lesen, gegen, Tenne, mischen, Fischer ꝛc.; ja accentuirte Silben von auch nur einem Buchstaben oder Diphthong behaupten eine überwiegende Dauer, gegen unaccentuirte von zwei oder auch mehren Buchstaben, wie z. B. August, Adolf, Ode, Eulen ꝛc., wo hingegen der Accent noch eine größere Kraft äußert, wenn er der Kürze nachfolgt, und besonders schwer und

voll am Schlusse eines Wortes austönt, wie in: klang, entschwebt, verglüht ꝛc.; vorzüglich ist dieses bei den Zeitwörtern der Fall, wo sich die ganze Bedeutung des Wortes gleichsam in der letzten Silbe concentrirt. Die Bestimmung des grammatischen Accentes, auf der positiven Bedeutung einer oder der andern Silbe beruhend, ist demnach die einfachste, und niemand, der den Geist der Sprache vollkommen inne hat, wird leicht gegen dieselbe verstoßen. Anders und schwieriger aber verhält es sich mit dem oratorischen Accent, eigentlich die zweite Unterabtheilung des logischen, wie der grammatische die erste, und noch schwieriger mit dem rhythmischen. Der oratorische Accent muß nothwendig sowohl in der Poesie als Prosa auf jene Silben kommen, auf welche der Dichter das größte Gewicht zur richtigen Auffassung des wahren Sinnes seiner Dichtung legte, und hier ist die bloße Kenntniß des Geistes einer Sprache nicht hinreichend, hier handelt es sich nicht um die richtige Bedeutung, den grammatischen Werth dieser oder jener Silbe; die richtige Accentuirung muß hier auf der Empfindung, auf dem richtigen Gefühle der, dem Geiste des Dichters conformen, Auffassung der Idee beruhen; die natürliche, der Sprache gemäße Länge und Kürze der Silben bleibt hier oftmals ganz unbeachtet, ja in manchen Fällen legt sich der Accent mit solchem Nachdruck auf eine Silbe, daß sie so zu sagen isolirt, d. h. ganz außer das prosodische Maß gestellt wird. Ein Beispiel dieser Art bildet der Klopstock'sche Vers:

Rüste mit deinem Feuer sie, du, der die Tiefen der Gottheit
Schaut ꝛc.

Beispiele der richtigen Anwendung der oratorischen Accentuirung sind vor Allen die bekannten Verse aus Schiller's Wallenstein:

Von dem Kaiser nicht
Erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn,
So ist es nicht, so nicht!

dann

So schwör auch ich, so wahr ich Königin
Des Elfenreichs ꝛc.

Wieland's Oberon.

Da rief's in mir, die ist es, und du warst's.

Richtige Auffassung des Sinnes dieser angeführten Stellen wird unwillkürlich den Declamator veranlassen, den bezeichneten Silben prosodische Länge zu geben, ihre Stellung sei übrigens wie sie wolle. Bei dem rhythmischen Accente ist es hingegen ungleich schwieriger, sein Verhältniß zur prosodischen Messung zu bestimmen. Man darf unbedenklich behaupten, daß in dem Mangel einer festen Ansicht über den Einfluß des rhythmischen Accentes in der deutschen Sprache einer der vorzüglichsten Gründe des Schwankens

und der Unbestimmtheit unserer Prosodie liege. Was in Beziehung auf den rhythmischen Accent für die antiken Sprachen gilt, in welchen, als durchaus quantitirenden, der Accent eine nur sehr untergeordnete Rolle spielt, das wird nicht unbedingt auch für die deutsche Sprache gelten können, in welcher der Accent mit strenger Consequenz vorherrscht, und die nur zum Theil eine quantitirende genannt werden kann; nicht für eine Sprache, in der oft, nicht nur zwei oder drei, sondern auch vier oder fünf Consonanten auf einen Vocal kommen, z. B. schwebst, schwingt, schwarz, schmerzt ꝛc., und in der nicht nur die Anzahl Silben von veränderlicher Quantität an sich selbst sehr groß ist, sondern gerade diejenigen Wörter und Silben, welche am häufigsten vorkommen, und öfters zu vieren, fünfen und sechsen zusammentreffen, wie Fürwörter, Zeitwörter, Ableitungs- und zum Theil Biegungssilben einer unveränderlichen Quantität ermangeln. Allerdings erscheint die Forderung unstatthaft, daß der rhythmische Accent allenthalben mit dem Sprachaccent übereinstimme; doch darf auch jener mit diesen nirgends in einen Widerspruch treten, und hier ist die Gränze so äußerst scharf gezogen, daß zur genauen Bestimmung derselben fast keine Theorie ausreicht, und sie wird um so schwieriger, da die Messung hier weder durch den Sinn bedingt wird, noch bei der unvollkommenen Quantität unserer Sprache durch das Ohr vollständig bedingt werden kann. Enk äußert sich hierüber folgendermaßen sehr scharfsinnig: Der Accent gibt der Silbe (wie auch bereits erwähnt) nur dann prosodische Länge, wenn er sich mit hinreichender Entschiedenheit herausstellt, d. i. einer Silbe gegen einer andern ein Uebergewicht von Begriffswerth gibt. Allein sein Einfluß hört darum dort noch nicht auf, wo dieses nicht der Fall ist. Der Grund des Einflusses der Silbenposition liegt nämlich keineswegs in dem bloßen Contrast, vermöge dessen die Kraft überall neben der Schwäche hervortritt, sondern es ist der nämliche, welcher bei dem Einflusse des rhythmischen Accentes obwaltet. Die im Verhältnisse zu einer überwiegenden Länge kürzere Silbe verliert gegen diese an ihrer Dauer; und dieser Verlust kommt, vermöge des merkbaren Intervalles zwischen beiden, der Länge, als dem kräftigeren Moment zu Gute. Selbst bei Silben von ganz gleicher Messung findet ein Quantitätsverhältniß Statt, bei welchem die zweite gegen die erste etwas von ihrem Maße verliert, was leicht erkennbar ist, wenn solche Silben außer allem rhythmischen Verhältniß gelesen werden; z. B. wenn denn (alles vergeblich ist); der des (Zaubers Ueberdrüssige) ꝛc., obwohl bei Silben von gleicher Messung der Einfluß des rhythmischen Accentes als der bedeutendere erscheint. Daß aber der Einfluß der Silbenposition nicht nur überall neben dem des rhythmischen Accentes

hergehe, sondern im Allgemeinen ihn überwiege, beweist sich dadurch, daß veränderliche Silben, welchen weder die arsische Stellung für sich allein Länge, noch die Thetische Kürze zu geben vermag, kraft ihres Quantitätsverhältnisses zu andern Silben, sowohl kurz als lang werden können. Außer den gewöhnlichen Messungen der Länge und Kürze der Silben, sind nach demselben Schriftsteller noch folgende Messungen zu beachten: 1) Die Ueberlänge, welche über das Maß der gewöhnlichen Länge hinausgeht; diese findet in folgenden Fällen Statt: a) Bei jeder für sich stehenden vollkommenen Einzellänge, auf welche sich der Accent legt, z. B.:

Lebt wohl, seid froh, fort hört ꝛc.;

so auch bei jeder accentuirten Einzellänge auf der ersten Stelle eines Choriambus; z. B.:

Wo der Goldthron und der Prachtobelisk
Hinstürzt in den Staub.

b) Jedes einsilbige accentuirte Nenn-, Zahl-, Für- und Nebenwort bei einer vollkommenen Länge oder einer zweiten Ueberlänge, wenn es als Bestimmungswort den Hauptton erhält; z. B.:

Eichbaum, Bergsturz, Dreiklang ꝛc.

c) Die einsilbigen trennbaren Präpositionen: an, auf, aus, bei, durch, für, her, hin, in, mit, noch, um, im, vor, zu; die zum Theil verkürzten, zum Theil einen Stamm enthaltenden Vorsetzsilben: ab, dar, da, ein, los, niß; so wie die Intensiva: All, Erz und Ur, wenn sie von einer vollkommenen Länge oder einer Ueberlänge den Hauptton haben. Uebrigens bleibt die Bestimmung dieser Messung noch immer ziemlich schwankend, da es sich nicht immer, und am weigsten vor Einzellängen, und vor trochäischen Wortfüßen, — eher vor daktylischen — mit hinreichender Bestimmtheit darstellt, ob der Accent auf der Präposition oder der Vorsetzsilbe, oder auf der mit dieser verbundenen Länge liege. Im letztern Fall erhält indessen diese die Ueberlänge; z. B.:

Umstürmt, mißkannt, allmächtig, unkräftig.

d) Jede auf eine Kürze folgende hochtonige Endsilbe, z. B.:

Wohlan, entflieh, verdirb ꝛc.;

eben so jede zu einem Zeitwort gehörige, aber getrennt ihm vorhergehende oder nachfolgende Präposition, z. B.:

Folge mir nach! — Auf in den Himmel dringt heißes Gebet.

e) Jede vollkommene Länge, auf welche der Redeton fällt, z. B.:

Also wollt ihr nun heim zum lieben Lande der Väter
Fliehn ꝛc.

2) Die unveränderliche oder vollkommene Länge; diese kann nie kurz werden und nur in einzelnen Fällen die Kürze repräsentiren. Dazu gehören: a) jedes einzelne für sich bestehende Nennwort; b) in mehrsilbigen Wörtern jede accentuirte, einen Stamm enthaltende Silbe vor einer Kürze; c) die einsilbigen nebentonigen Nenn- und Nebenwörter, wenn sie an ein anderes Wort angehängt werden, und ihnen eine unvollkommene Länge oder Kürze vorhergeht; d) das einsilbige Zahlwort; e) die Fürwörter welch', solch', selbst, dieß, und mein, dein, sein, als Umstandswörter; f) die einsilbigen Biegungen der vollständigen sowohl, als der unvollständigen Zeitwörter, so wie die zusammen gezogenen Biegungen der Hilfszeitwörter, z. B. blüht, sieht, sprichst, mußt, seist ꝛc.; g) die von einem Beschaffenheitswort hergeleiteten Nebenwörter, dann alle die durch erkennbare Herleitung oder durch höheren Consonantengehalt sich auszeichnen, wie z. B. flugs, stracks, meist, schwer ꝛc.; h) die trennbaren Vorwörter, so wie die Vorsetzsilben und Intensive, wenn sie vor einer Kürze den Accent haben; z. B.:

Mißvergnügt, allzuoft, ungefähr;

i) die Conjunctionen denn, weil, zwar; endlich k) jede unvollkommene Länge oder Kürze, auf welche der oratorische Accent fällt, z. B.:

Auch er war mit verflochten.

3) Die veränderliche oder unvollkommene Länge, welche unter gewissen Bedingungen auch zur Kürze werden kann, haben a) der Artikel, wenn er die Stelle des Relativs vertritt; b) die schwächeren Biegungen der Hilfszeitwörter, so wie: bin, hat, ist ꝛc.; c) die Fürwörter: mein, dein, sein, kein, uns, euch, wer, wem, wen, was, das; d) die Nebenwörter, welche wegen ihres bedeutenden Begriffwerthes oder Consonantengehaltes sich mehr zur Länge als zur Kürze neigen, bei welcher Bestimmung auch das Ohr Sitz und Stimme erhält; so z. B. klingt sehr, des beschleunigenden Zischlautes wegen, offenbar kürzer als mehr; e) die Conjunctionen: denn, wenn, als, auch, doch, noch ꝛc.; f) die Anhängesilben: angs, and, beit, bar, heit, keit, niß, schaft, ung, wart, wärts ꝛc., in zweisilbigen Wörtern. 4) Die veränderliche oder unvollkommene Kürze, welche unter bestimmten Bedingungen auch Länge werden kann, haben a) die Fürwörter: ich, du, wir, ihr, sie, man ꝛc.; b) die Nebenwörter von geringerem Consonantengehalt, wie: bis, nun, ja, oft, gar ꝛc.;

c) die trennbaren und allein stehenden Präpositionen, z. B. ab, an, auf, aus, für, im, in, ob, so, um 2c.; d) die Bindewörter: da, je, ab, wo 2c.; e) die Vorsetzsilben: bar, barm, will 2c.; f) die Ableitungssilben: end, eln, err, ert, fach, sal 2c.; g) jede zweite Ableitungssilbe, z. B. muthiger, und deren Biegungen. 5) Die unveränderliche oder vollkommene Kürze, welche nie zur Länge wird, und nur selten dieselbe repräsentiren kann, haben endlich a) die Nennwörter, welche in der Zusammensetzung eine accentuirte Endsilbe nach sich haben, z. B.:

Flötist, Parvist 2c.;

b) der unbestimmte und der bestimmte Artikel, so wie das unbestimmte Fürwort: es; c) die untrennbaren Vorwörter vor einer vollkommenen Länge oder Ueberlänge, z. B.:

vergehn, zerfällt 2c.;

d) die Ableitungssilben: em, en, er, el, tel, ten, sen, ich, ig, nich 2c., wenn sie dem Stamme unmittelbar nachfolgen; z. B.:

feierlich, traurig, walten 2c.;

e) die Verkleinerungssilben: chen und lein; f) jede dem Stamm unmittelbar nachfolgende Biegungssilbe. — Nach diesen scharfsinnigen Regeln läßt sich die Länge und Kürze der Silben ins Allgemeine ziemlich richtig und klar bestimmen; Beispiele dafür wären in unermeßlicher Menge anzuführen, gehören jedoch mehr in ein Lehr- als Wörterbuch. Durch den Sinn einer Dichtung bedingte Ausnahmen finden sich freilich auch ziemlich häufig, diese aber zu erkennen und dem Geiste der Dichtung gemäß zu betonen, ist Sache des Geschmackes und der richtigen Auffassung desselben. Noch ist aber nöthig zu bemerken, daß fremde Wörter, die in der deutschen Sprache einheimisch geworden sind, entweder, wie in der Sprache, aus welcher sie entlehnt sind, betont werden, oder wie es der im Deutschen einmal herrschendr Gebrauch fordert, der sich an kein bestimmtes Gesetz bindet, und daher auch keinen Regeln unterliegt; so z. B. findet man nicht nur fremde Wörter ähnlicher Art auf ganz verschiedene Weise betont, wie

Histórie, viersilbig, und Theoríe, dreisilbig;

sondern auch bei einem und demselben Worte ist der Sprachgebrauch oft schwankend, wie bei

Áltar oder Altár, Pálast oder Palást, Metáphysik oder Metaphysík 2c.;

ja selbst Wörter aus deutschem Stamme, aber mit fremdartiger Endung, erhalten, nach der Analogie der gleich endenden Fremd-

wörter, die Länge auf die Nebensilbe, während die Hauptsilbe kurz bleibt, so wie bei

Soldát, Glasúr, studíren, schattíren ꝛc.

Schließlich bleibt es wohl unbezweifelt, daß auch in der deutschen Sprache ein sich bestimmt aussprechendes Verhältniß vorhanden sei; das Quantitätsverhältniß muß jedoch noch vielfach und sorgfältig geprüft werden, wenn wir endlich zu einer der Willkür entnommenen Zeitmessung gelangen sollen; ein Ziel, das, wie Enk sehr richtig bemerkt, demjenigen nicht unbedeutend scheinen wird, der bei dem Begriff von metrischer Vollendung an mehr, als an die bloße Befriedigung des Ohres zu denken gewohnt ist, und welches vielleicht nur dann als vollkommen erreichbar vorauszusetzen seyn möchte, wenn die deutsche Sprache einmal zu einer festen Stabilität gelangt, und sowohl Orthographie als auch selbst Grammatik nicht mehr der Willkür jedes Einzelnen überlassen ist. S. a. Accent, Metrum, Prosodie und Rhythmik.

Quarte (Mus.), die vierte Stufe vom Grundtone aufwärts, oder überhaupt ein Intervall von vier Stufen. Da in beiden Fällen sowohl die tiefere als höhere Note durch Kreuze erhöhet, oder durch Be erniedert werden können, so hat man drei Gattungen von Quarten angenommen; nämlich die reine, z. B. c, f, welche aus $2^1/_2$ Tönen, die verminderte, cis, f oder c, fes (eigentlich eine große Terze), welche aus einem ganzen Tone und zwei halben Tönen, und die übermäßige c. fis oder ces, f, welche aus drei Tönen besteht und einst Tritonus genannt wurde. Einige sehen die Quarte, weil sie nur eine umgekehrte Quinte ist, und zum Grundton im einfachen Verhältnisse von 3:4 steht, als eine Consonanz an, während sie Andere, da sie nur eine Aufhaltung der Terze des folgenden Accordes ist, als Dissonanz betrachten. Beide Theile haben von ihrem Gesichtspuncte aus Recht. Denkt man sich zur Quarte c, f die umgekehrte Quinte f dazu, so ist die Quarte eine Consonanz, nämlich die Octave des zum Grundtone gewordenen f. Betrachtet man aber die Quarte f nur in Rücksicht des Tones c, so bildet der Zusammenklang f c keinen Ruhepunct, auf welchem das Ohr mit Befriedigung verweilt, sondern aus f muß e werden, folglich ist die Quarte eine Dissonanz. Als Beweis, daß die Quarte zwischen Consonanz und Dissonanz die Mitte hält, mag angeführt werden, daß eine Folge von Quarten mit beigefügter Unterserte zuläßig und wohlklingend ist.

Quartett (Mus.), ein Tonstück für vier concertirende Singstimmen oder Instrumente mit oder ohne Begleitung; im engeren Sinne ein für zwei Violinen, Viola und Violoncell componirtes Musikstück, das jetzt meistens aus vier Sätzen, nämlich einem

ersten Allegro, dem zuweilen ein kurzes Adagio als Introduction vorangeht, einem Andante oder Adagio, einem Menuetto oder Scherzo, und einem Rondo oder Finale in lebhafter Bewegung besteht. Man unterscheidet die Soloquartetten, in welchen nur eine Stimme vorherrscht, z. B. die erste Violine oder das Violoncell, während die andern sie bloß begleiten, von den concertirenden Quartetten, in welchen sich die Stimmen im wahrhaften vierstimmigen Satze verschiedenartig und kunstreich verflechten. Ein Quartett, in welchem die verschiedenen Stimmen nur abwechselnd Bruchstücke von Melodien und Passagen vortragen, ist aber noch darum kein concertirendes Quartett, sondern höchstens nur eine Gattung dialogisirter Sonate. Man hat auch Quartette für Blasinstrumente allein, z. B. Oboe, Clarinette, Fagott und Horn versucht, sie sind stets dürftig ausgefallen, und haben wie eine schlechte Harmoniemusik geklungen; man hat Blas- und Saiteninstrumente in Quartette vereiniget, die Wirkung war selten entsprechend, wenn nicht die Virtuosität irgend eines Künstlers in einer Concertinoartig gehaltenen Composition mit dürftiger Begleitung sehr glänzend hervorgetreten ist; am besten haben sich noch die Quartette für Fortepiano mit Violine, Viola und Violoncell ausgenommen, in welcher Gattung Mozart Treffliches geliefert hat. Ein gutes Quartett ist ein großes Kunstwerk, und die Gedanken, die es fordert, müssen an Gehalt höher stehen, als jene, welche die Sonate heischt, ohne jedoch in das Gebiet der Symphonie hinüber zu streifen. — (Metrik.) Auch Quadernario, jede von den zwei Strophen zu vier Zeilen in der ersten Abtheilung des Sonetts (s. d.).

Quartettbegleitung, die Begleitung von zwei Violinen, einer Viola und einem Violoncell, welchen zuweilen als Verstärkung ein Contrabaß beigefügt wird.

Quartseptimenaccord. Dieser durch $\frac{7}{4}$ jederzeit bezeichnete Accord kann auf zweierlei Weise entstehen: 1) Als erste Umkehrung des Quintquartenaccordes, wenn nämlich die Quinte zum Grundtone wird, ist gewöhnlich im vierstimmigen Satze der Grundton verdoppelt, z. B. g c f g, und die Auflösung der Dissonanz kann entweder nach Umständen dadurch erfolgen, daß die Septime um eine Stufe herabschreitet, woraus der $\frac{6}{4}$-Accord entsteht, der dann zum vollkommenen g-Accord und später zum Dreiklange auf c wird, oder die Quarte c wird zur Terze h, und der c dur-Dreiklang folgt unmittelbar. Zuweilen gesellt sich die Terze zum Quartseptimenaccord, z. B. d f g c, die Septime wird zur Sexte, und der c dur-Dreiklang schließt das Ganze. 2) Kann aber die Quarte als Undecime durch den um eine Quinte tiefer gesetzten Baß angesehen werden, z. B. g f c, so kann sie nicht mehr als eine umgekehrte Quinte wie im ersten Falle angesehen werden, sondern wird

zur Hauptdissonanz, die von der Septime als Nebendissonanz begleitet ist, und muß bei der Auflösung zur Terze h werden, worauf erst durch die herabschreitende Septime und die heraufschreitende Terze der c-Dreiklang erfolgt. Wäre indessen die Septime g groß, hier fis, so würde sich die Quarte herab in h, die Septime hinauf in g auflösen und der g-Dreiklang folgen, mag die Quinte d mit angeschlagen worden seyn oder nicht.

Quatrain (franz., Poetik), theils ein kleines selbständiges Gedichtchen von vier Zeilen, theils eine solche Gedichtstrophe; auch wie Quartett und Quadrenario die vierzeilige Abtheilung des Sonetts.

Quatricinium (lat., Mus.), kleine vierstimmige Stücke für vier Hörner oder Trompeten.

Quatricroma, die 64theilige Note oder Pause.

Querpfeife, auch Feldpfeife, Schweizerpfeife, ist das bekannte flötenartige Instrument, welches, von der Trommel begleitet, ehemals die ganze Feldmusik der Infanterieregimenter ausmachte. Es wird wie die Flöte gespielt, hat aber eine durchgehends gleiche Bohrung, sechs Tonlöcher und keine Klappen. Es klingt um eine Octave höher als die Flöte, und hat einen stärkern und schärfern Ton. Sein Umfang ist vom zwei- bis zum viergestrichenen d, die Töne fis, gis und cis klingen meistens unrein, und die Querpfeife selbst stimmt selten gut, weßwegen sie nur mehr sehr selten bei der Militärmusik angewendet wird.

Querstand s. Unharmonischer Querstand.

Quintabsatz oder Aenderungsabsatz, die Halbcadenz, d. i. jener Theil der musikalischen Periode, dessen Cäsur auf den Dreiklang der Dominante fällt; s. Satz.

Quintaton, eine der gewöhnlichsten und schönsten Stimmen der Orgel; besteht aus einem gedeckten Flötenwerk von enger Mensur, mit einem offenen Röhrchen im Deckel, und mit jedem Tone dieses Registers ertönt zugleich, jedoch sanft, die reine Quinte desselben mit. Quintengänge sind in der Regel verboten, hier aber, wie natürlich, unvermeidlich. Daß sie indessen im gegenwärtigen Falle keine unangenehme Wirkung machen, rührt daher, weil sie nur als miterklingende Töne, harmonikaähnlich, wirken, und die Sympathie der Töne, welche in der Natur des Klanges gegründet ist, ihre Macht ausübt.

Quinta toni, so viel wie Dominante; s. d.

Quinte, die fünfte Klangstufe vom Grundtone aufwärts. So wie die Octave das erste, ist die Quinte das zweite der consonirenden Intervalle, das sich zur Tonica wie 2:3 verhält. Es gibt Quinten von dreierlei Gattungen; die reine, wie c, g, d, a u. s. w.; die verminderte, z. B. cis g oder d, as, welche man auch oft zuweilen falsche Quinte nennt, und die übermäßige, z. B. c, gis, des, a. Durch Grundton und Quinte ist zwar die Tonart

festgesetzt, doch bestimmt erst die große oder kleine Terz der Tonica, ob sie Dur oder Moll seyn wird. Quinte nennt man ferner eine Orgelstimme, welche die Quinte von jedem Ton angibt; es ist eine Modificirung des unter dem Namen Quintaton bekannten Registers. Endlich nennen einige die E-Saite der Violine, wiewohl unrichtig, die Quinte. Die Quinten spielen bei der gleichschwebenden Temperatur eine Hauptrolle, weßwegen Orgelbauer und Claviermacher bei der Stimmung ihrer Instrumente ihr besonderes Augenmerk auf sie richten müssen.

Quintenfolgen, Quintengänge s. Octaven und Octavengänge.

Quintenfuge ist diejenige, in welcher der Gefährte dem Führer in der Quinte nachfolgt, sie ist die natürlichste und gewöhnlichste; s. Fuge.

Quinte halten. Man sagt, daß zwei Violin-, Viola- oder Violoncellsaiten die Quinte halten, wenn sie, rein gestimmt, in allen Lagen die Quinte richtig angeben; z. B. wenn auf a und e die Quinten d a oder e h noch richtig sind. Dieß hängt nicht allein von der Güte jeder einzelnen Saite, für sich allein genommen, ab, sondern beruht noch mehr auf dem Verhältnisse der Saiten zu einander, weßwegen auch die Geigenmacher ein eigenes Instrument haben, um die Dicke der Saiten abzumessen, und auf diese Art das wahre Verhältniß hervorzubringen.

Quintenzirkel. Wenn man vom Grundtone des Stammaccordes c dur oder von a als Grundton des correspondirenden Accordes a moll ausgehend, quintenweise aufsteigt, und zwar in dur von c zu g, von g zu d, von d zu a u. s. w., in moll von a zu e, von e zu h u. s. w., so durchläuft man alle zwölf harten und weichen Tonarten. Dasselbe findet Statt, wenn man von c und a die Quarte aufwärts oder die Quinte abwärts nimmt, und so fortfährt, bis man wieder zu c und a gelangt ist, nur daß man im ersten Falle von c oder a durch die Kreuztöne zu den Be-Tönen gelangt, während man im zweiten umgekehrt verfährt, und mit den Be-Tonarten beginnt. Wird nun diese doppelte Reise durch die Töne mittelst eines Zirkels dargestellt, der in zwölf Theile getheilt ist, deren jeder den Grundton einer Tonart, ihren Namen und ihre Vorzeichnung erhält, so heißt man dieß einen Quinten- oder Quartenzirkel, je nachdem man einem dieser beiden Intervalle gefolgt ist.

Quintett (Mus.), ein Tonstück für fünf concertirende Stimmen oder Instrumente, mit oder ohne Begleitung. Ueber Einrichtung des Quintettes gilt das im Artikel Quartett Gesagte, nur daß der Stil des Quintettes etwas grandioser ist, und das hinzugekommene Instrument neue Combinationen veranlaßt und größere Effecte möglich macht.

Quintole (Musik), die fünf gleichen Noten, in welche eine Hauptnote des Taktes zergliedert wird; man bezeichnet sie gewöhnlich mit der Zahl 5. So werden die Viertelnoten oft in sechzehntheilige Quintolen aufgelöst; seltener die halben Noten in fünf Achtel, oder die ganzen Noten in fünf Viertelnoten. Kleinere als sechzehntheilige Quintolen kommen auch oft vor. Ihr ganz gleicher Vortrag fordert viele Uebung, manche spielen sie holprig, und kommen dabei aus dem Takte, was eine schlechte Wirkung macht.

Quintquartenaccord (Mus.), ein dissonirender Accord, der aus dem Grundtone, dessen Quinte und Quarte besteht. Die Quarte ist die Dissonanz, weil sie eine Aufhaltung der Terze des darauf folgenden Dreiklanges ist, weßwegen sie sich auch abwärts in diese Terz auflöst. Eigentlich entsteht der Quintquarten- aus dem Sextquartenaccord, wenn nämlich die Sexte zur Quinte herabschreitet, während die Quarte liegen bleibt; folglich ist der Zusammenklang der Quinte und Quarte nur eine Verzögerung der Auflösung des Sextquartenaccordes.

Quodlibet (von quod libet, was beliebt; Aesth.), eine zu einem scherzhaften Ganzen gebildete Zusammensetzung kleiner verschiedenartiger Dinge aus dem Gebiete der Ton-, Dicht- oder Malerkunst. Die komische Wirkung in dieser Mischung beruht hauptsächlich auf dem überraschenden Contrast. Von einem inneren Zusammenhange oder sonstigen Kunsterfordernissen kann, besonders bei solchen Mischungen, keine Rede seyn, da sie keinen andern Zweck haben, als durch frappanten Scenenwechsel, durch Vorführung theils bekannter, theils unbekannter Gegenstände, Melodien rc. das Zwerchfell zu erschüttern und flüchtige Unterhaltung zu gewähren. Als Instrumentalstück ist Quodlibet beiläufig mit Pot-pourri gleichbedeutend, nur daß im Erstern fast ausschließlich Volksmelodien verwendet und gehört werden.

R.

R. (Mus.), bedeutet zuweilen Ripieno, z. B. soprano R.; in Clavierstücken bezeichnet dieser Buchstabe oder R. H. die mit der rechten Hand zu spielenden Stellen.

Radiren, radirte Manier (von radire, abkratzen; Graphik), das Einreißen der Zeichnung mittelst einer stählernen Nadel auf die mit Aetzgrund überzogene Platte; s. unter Kupferstecherkunst.

Räthsel (von rathen; Poetik), die Aufgabe, in dichterischer Einkleidung einen Gegenstand, ohne daß er genannt wird, durch

die Bezeichnung seiner Merkmale errathen zu lassen. Je treffender diese Merkmale sind, und doch nicht erschöpfend, um das Dunkel nicht ganz zu erhellen; je unbestimmter in der Bestimmtheit, und bestimmter in der Unbestimmtheit die Prädicate gegeben sind; je poetischer die Haltung, und je epigrammatischer das Ganze, desto werthvoller ist dieses Spiel des Witzes und Scharfsinnes, und um so flacher, je mehr ihm diese Eigenschaften abgehen. Es gibt 1) Buchstabenräthsel, wenn durch Veränderung, Zusetzung oder Auslassung von Buchstaben am Anfange des Worts, verschiedene Worte im verschiedenen Sinne entstehen; z. B. Luft, Duft, Kluft, Gruft, Schuft; also eine Art Logogriph; s. d.; und 2) Silbenräthsel, so viel wie Charade; s. d. Das eigentliche Räthsel unterscheidet sich von der Charade, daß nicht die Kennzeichen der einzelnen Silben, sondern des ganzen Wortes angegeben werden, daher es auch Worträthsel heißt. Bei den Griechen gab es nach Klearchos sieben Räthselarten — Aenigmata — a) Namen von Pflanzen, Thieren 2c. schnell zu nennen, die sich mit einerlei Buchstaben anfangen, in denen gewisse Buchstaben vorkamen oder nicht vorkamen; b) Wörter oder Verse anzugeben, die mit einer genannten Silbe anfingen oder endigten; c) Verse zu sagen, die sich mit aufgegebenen Wörtern anfingen oder endigten; d) Namen tragischer Personen von bestimmter Silbenzahl zu nennen; e) Namen niederer Personen oder solcher, die nicht mit dem Namen einer Gottheit zusammengesetzt waren; f) Namen, die den einer Gottheit in sich enthielten; g) Namen, die sich auf gewisse Silben endigten. — (Musik.) Räthselcanon s. Canon.

Rallentando (ital.), langsamer werdend, mit allmählich verzögerter Bewegung; musikalische Vortragsbezeichnung.

Rampe (Bauk.), eine schief aufgehende, statt einer Treppe dienende Fläche, die vor einem Gebäude im Freien eine Auffahrt, innerhalb eines Gebäudes aber auch eine romanische Treppe genannt wird.

Rasgado (vom Span. rasgar, arpeggiren; Mus.), das Ritornell der Boleros und Seguidillas, das man auf der Guitarre im Rhythmus und in der Bewegung dieser Tänze mittelst Arpeggien, zu welchen nur der über die Saiten hingleitende Daumen verwendet wird, ausführt.

Rastral, das messingene Instrument, mit welchem man die Liniensysteme auf das Notenpapier zieht, und es dadurch zum Notenschreiben einrichtet. Darum nennt man letzteres auch rastrirtes Papier; s. Notenpapier und Copist.

Rationalrechnung (Mus.), gleichbedeutend mit Canonik, oder die Wissenschaft, welche die Töne als Größen vorstellt und vergleicht; s. Verhältniß der Intervalle.

Re (Mus.), die zweite Stufe des Hexachordes im Tonsysteme des Guido von Arezzo. Heut zu Tage nennen die Franzosen und Italiener den Ton d, Re, und zwar Ré dièse, wenn ein Kreuz, Ré bémol, wenn ein Be davorsteht; was wir einfacher mit dis und des bezeichnen.

Realstimme nannte man vor Zeiten die obligaten Stimmen, um sie von den Ripien- oder Ausfüllungsstimmen zu unterscheiden. Eine Realstimme ist stets wesentlich, und darf nicht ausgelassen werden; sie hat meistens ihren eigenen Gesang, und jeder Ton derselben ist zur Modulation nothwendig.

Recension (von re, wieder, und censere, schätzen), wiederholte Beurtheilung, wird aber für Urtheil überhaupt genommen, besonders, wenn von Beurtheilung über Gegenstände der Literatur und Kunst die Rede ist. Ueber die Bedingungen zur Fällung eines solchen Geschmackurtheils s. Geschmack und Kritik.

Recitation (lat., Vortrag), in Bezug auf die bloße Rede so viel wie Declamation aus dem Gedächtnisse, auch feierliche Vorlesung, in Beziehung auf den Gesang; s. Recitativ.

Recitant, in folgenden Zusammensetzungen: dessus récitant, Tenor récitant, Basse récitante, Solosopran, Solotenor, Solobaß. Cherubini wendet diesen Ausdruck öfter in seinen Messen an, so wie überhaupt récit eine von einer Solo-, Gesang- oder Instrumentalstimme vorgetragenen Stelle bedeutet.

Recitativ (franz., Aesth. u. Mus.), eine gesungene Rede, eine Gattung des Gesanges, die sich sehr der Rede nähert, eine musikalische Declamation, die, in Hinsicht auf Vortrag und Accentuirung, sich so viel als möglich der pathetischen Declamation anschmiegt. Man gebraucht das Recitativ sowohl in der Oper, als im Oratorium und in der Cantate, um Erzählungen und gedrängten Dialog vorzutragen; wogegen Stellen, wo die Empfindung vorwaltet, und, länger anhaltend, sich in mehren Worten Luft macht, der Arie, dem Duette oder dem Ensemblestück überhaupt vorbehalten bleiben. So viel wir aus den Schriften der Alten entnehmen können, wurde ihre ganze Poesie, besonders die theatralische, recitativisch vorgetragen, was leicht geschehen konnte, da ihre Sprache ein unabänderlich festgesetztes Metrum besaß. Anders verhält es sich mit unsern modernen Sprachen, in welchen der Unterschied zwischen langen und kurzen Silben oft schwankend ist, was auch in den neuen Tondichtungen für den Gesang das Uebergewicht der Musik über die Poesie veranlaßt und hervorgebracht hat. Da indessen in der Oper z. B. nicht immer auf eine Arie ein Duett oder ein anderes Ensemblestück folgen, dann ein Chor kommen und diesem sich wieder eine Arie anschließen kann, so muß ein Theil der Handlung und des Gespräches der im Drama

beschäftigten Personen entweder recitativisch vorgetragen oder auch blos gesprochen werden. Die Vertheidiger des Recitatives behaupten, der Abstand zwischen Musik und Rede sei zu groß, die Wahrscheinlichkeit zu sehr verletzt, als daß man da abwechselnd singen und reden dürfe; sei eine Sprache angenommen, so müsse man dabei bleiben, und nicht durch einen unpassenden Uebergang sowohl das Ohr, als den Verstand beleidigen; darum sei das Recitativ als Mittelding und Bindungsmittel nothwendig, und dürfe nicht beseitigt werden. Die Oper, als phantastisches Product überhaupt, braucht und verträgt aber keine solche starre Consequenz. Das ältere Recitativ, bloß von einem, die Accorde anschlagenden, Violoncelle oder einem Claviere begleitet, sagt ferner unseren Ohren nicht mehr zu, und das instrumentirte Recitativ unterscheidet sich zu wenig von dem taktmäßigen Gesange. Rechnet man hinzu, daß man die Sänger gewöhnlich nicht versteht, daß durch das moderne Recitativ unvermeidliche Längen herbeigeführt werden, so kann man fast unbedingt der zum Theile gesungenen, zum Theile gesprochenen Oper den Vorzug vor der sogenannten großen Oper einräumen, besonders, wenn man sich über das so lange herrschende Vorurtheil erheben kann, daß in einem größern Werke dieser Art Alles gesungen werden müsse. Uebrigens kann in der Oper das Recitativ sehr oft mit vielem Glücke und großer Wirkung angewendet werden, wenn sich die Leidenschaft der handelnden Personen steigert, und, durch das Vorhergehende erklärt, die Situation von selbst spricht. Dann genügt nach der angenommenen Fiction die gewöhnliche Rede nicht mehr, das lyrische Element wird zu mächtig. Das Recitativ unterscheidet sich von der gewöhnlichen Declamation dadurch, daß jede Silbe ihre bestimmte Intonation hat, die Rede auf Noten gesetzt ist, welche meistens den Regeln der Modulation folgen, und von einer Reihe zusammen verbundener Accorde, sei es nun, daß diese nur flüchtig angeschlagen oder ausgehalten werden, unterstützt ist. Dagegen unterscheidet sich das Recitativ von dem eigentlichen Gesange dadurch, daß es weder gleichförmigen Rhythmus, noch bestimmte Bewegung des Taktes hat, daß es willkürlich modulirt, und in jeder beliebigen Tonart anfangen und schließen kann, vorausgesetzt, daß die Modulation am Schlusse des Recitatives mit dem ersten Accorde des darauf folgenden Gesangstückes nicht in völliger Disharmonie steht, wie z. B. ein in d dur schließendes Recitativ mit einer in c dur anfangenden Arie. Das Recitativ wird meistens im $\frac{4}{4}$ Takte und ohne alle Vorzeichnung geschrieben; das richtige Gefühl muß die Sänger beim Vortrage desselben leiten, nur beiläufig bezeichnet der Componist durch Viertel-, Achtel-, Sechzehntheil- u. s. w. Noten, die Länge oder Kürze der Silben, und sichert das Zusam-

menwirken des Sängers mit dem Orchester. Das Recitativ haben die ältern Tonsetzer immer als sillabisch angesehn, das heißt, daß jede Silbe ihren entsprechenden Ton haben müsse, wodurch alle Verzierungen der Melodie beseitigt wurden. In neuerer Zeit ist man von dieser Regel ganz abgewichen. Das Recitativ ist, allerdings durch Mißbrauch, eben so wie die Arie, das Duett u. s. w. ein Tummelplatz für die Sänger geworden, auf welchem sie ihre ganze Kunstfertigkeit in Rouladen, Läufen u. s. w. entfalten, und so muß durch Beibehaltung desselben am Ende doch Monotonie herbeigeführt werden, da das eigentliche Recitativ nirgends mehr gehört wird. Ein Grund mehr, es, wo nicht ganz zu beseitigen, doch nicht mehr so pedantisch zu postuliren. Man hört doch auch in der Oper einen geistreichen Dialog gern, und unsere Sänger bringen es wohl eher dahin, diesen Dialog erträglich zu sprechen, als uns im Recitativ verständlich zu werden. In der komischen Oper hat man schon lange diese Vermischung der Musik und Rede angenommen, sollen denn unsere ernsthaften Opern auch immer mehr oder weniger langweilig bleiben, und mehr betäuben als ergötzen? — Man unterscheidet mehre Gattungen des Recitatives: 1) Das einfache, das einst bloß vom Basse begleitet wurde, während der Kapellmeister auf dem Claviere die bezifferten Accorde anschlug, wogegen man es in neuerer Zeit vorgezogen hat, diese Accorde arpeggirend vom Violoncell spielen zu lassen. Diese Gattung von Recitativ ist nur noch in Italien gebräuchlich. 2) Das accompagnirte Recitativ, das vom Bogenquartette begleitet wird, welches abwechselnd entweder Accorde in gehaltenen Noten oder tremulando, oder endlich in einzelnen kräftigen Schlägen vorträgt. 3) Das taktmäßige Recitativ, das eigentlich eine in das Recitativ eingeflochtene Melodie ist, die besonders herausgehoben werden soll, und meistens durch den Eintritt mehrer Blasinstrumente noch mehr hervortritt. 4) Das obligirte Recitativ (récitatif obligé), darum so genannt, weil es einer Arie oder einem Ensemblestücke als Einleitung dient und daher nicht ausgelassen werden darf. Es ist meistens mit Begleitung des ganzen Orchesters, das die Ritornelle und Zwischenspiele vorträgt. — Allerdings kann in einem wohlgesetzten und eben so gesungenen Recitative die höchste Leidenschaft lebendiger hervortreten, als in einer Arie, und große Meister haben hierin Meisterstücke geliefert, z. B. Mozart im Recitativ Tamino's, im ersten Acte der Zauberflöte; dies entkräftet jedoch das bisher Gesagte um so weniger, als nicht das Recitativ überhaupt, sondern nur die Anwendung desselben in allen Theilen einer Oper und als Ersatz für die Rede im Allgemeinen, angegriffen, und die Zweckmäßigkeit dieses Hilfsmittels in Zweifel gezogen worden ist.

Rede, im weitern Sinne das Sprechen mit Absicht, der verbundene Ausdruck unserer Gedanken durch Worte, ist in engerer Bedeutung als Product der Beredsamkeit (s. d.) ein kürzerer oder längerer mündlicher oder wenigstens als mündlich gedachter Vortrag an einen oder mehre Zuhörer. Die Vorstellung von Mündlichkeit, welche bei ihr stets obwaltet, und ihr Zweck: Bewegung des Zuhörers, ist ihr Hauptcharakter; daher sie auch Schott als eine zusammenhängende Darstellung der Vorstellungen des Redenden in Worten bezeichnet, welche ganz dazu geeignet ist, durch eine gleichmäßige Beschäftigung des Verstandes und der Vernunft auf der einen, und der Einbildungskraft und des Gefühlvermögens auf der andern Seite den menschlichen Willen zu bestimmen. Die eigentliche, bloß belehrende Prosa wendet sich an den Verstand und die Vernunft, so daß die Einbildungskraft und das Gefühlvermögen hier nur eine untergeordnete und im Ganzen wenig bedeutende Rolle spielen. In der Dichtkunst herrscht und waltet die Einbildungskraft und das Gefühl. Die Thätigkeit des Verstandes und der Vernunft tritt hier nie als eine herrschende und überwiegende hervor. Die Rede wendet sich an den denkenden, wie an den fühlenden Menschen. Die Einbildungskraft übernimmt hier eine vermittelnde Rolle, sie tritt gleichsam zwischen den Verstand und die Vernunft, und zwischen das Gefühlvermögen. Die Beredsamkeit liegt also zwischen der eigentlichen, belehrenden Prosa und der Poesie mitten inne, und vereinigt die Klarheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit, Gründlichkeit, mit welcher die eigentliche Prosa Begriffe und Sätze darstellt, entwickelt und begründet, und die lebendige Anschaulichkeit, die Fülle, die Kraft der Dichtung zu einem eigenen Ganzen, in den bestimmten Gränzen, welche der rednerischen Darstellung durch ihren Zweck bezeichnet werden. Geht der Zweck der Rede, wie Schott ferner lehrt, darauf hin, den menschlichen Willen zu gewissen Entschließungen und Handlungen zu bestimmen, für den Stoff seiner Rede zu gewinnen, so muß er Alles aufbieten, dafür zu interessiren. Mit diesem Interesse, welches der Zuhörer oder Leser an dem Stoffe selbst empfinden muß, steht nun allerdings auch ein Interesse an der Form der Darstellung, an der Art des Vortrags, in der genauesten Verbindung. Innere Klarheit, Festigkeit der Erkenntniß, und wahre Begeisterung für die Sache, kann dahin führen, lebendiges Interesse zu erregen. Aber da die rednerische Darstellung nicht bloß, wie die dichterische, aus einem mächtigen Drange des Gemüthes, das Innere auszusprechen und lebendig mitzutheilen, hervorgeht; da der Redner nicht, wie der Dichter, in den Augenblicken des dichterischen Schaffens und Bildens, die Frage, ob und wie seine Darstellung auf die Gemüther wirke und ihre Kraft äußern werde? auf sich beruhen läßt; da die ganze Natur

und der Werth einer Rede auf ihrer Angemessenheit zu dem bestimmten Endzwecke beruht, gewisse Wirkung in dem Gemüthe Anderer hervorzubringen, welche in That und Leben übergehen sollen, und mit dem eigenen Interesse, welches der Redner für den Stoff seiner Darstellung empfindet, ein thätiges Bestreben, eben dieses Interesse in Andern hervorzubringen oder zu beleben, und eine genaue Ueberlegung, wie dieß am leichtesten, sichersten, vollkommensten geschehen könne, sich vereinigen muß; so liegt es auch nothwendig in der Natur der Rede, daß die Form, welche man der Darstellung gibt, immer und überall durch die genaueste Rücksicht auf die Wirkungen, welche die Rede hervorbringen kann und soll, bestimmt und bedingt werde, d. h. daß der Redner nicht nur so spreche, wie ihn das eigene innige Interesse für die Sache zu reden beseelt, sondern auch so, wie die Sache nach richtigen psychologischen Grundsätzen über die menschliche Art zu denken, zu empfinden, zu begehren, zu handeln überhaupt, und der eigenthümlichen, geistigen Beschaffenheit des bestimmten Publicums, welches der Redner zunächst im Auge hat, gemäß dargestellt werden muß, wenn die Vorstellungen, Ueberzeugungen, Gefühle, Bestrebungen des Redners in das Gemüth der Leser oder Zuhörer hinüber geleitet, und alle Hindernisse, welche vielleicht bei den letztern (in Hinsicht ihrer Fassungskraft, ihrer Vorurtheile, ihrer Neigungen und Bestrebungen) im Wege stehen, überwunden werden sollen. Der Zweck der rednerischen Darstellung kann nur dadurch vollkommen erreicht werden, daß der Redner sein Publicum absichtlich für die Form der Darstellung in dreifacher Hinsicht, und zwar in sittlicher, intellectueller und ästhetischer gewinnt und interessirt. Aber er betrachtet es keineswegs als seinen höchsten und letzten Endzweck, für die Form der Darstellung zu interessiren, er behandelt dieses Interesse einzig und allein als Mittel, um jene lebendige Begeisterung für die dargestellte Sache, welche nothwendig entstehen muß, wenn der eigentliche bestimmte Endzweck seiner Darstellung verwirklicht werden soll, in den Gemüthern seiner Zuhörer oder Leser hervorzubringen, und interessirt für die Form der Darstellung nur in so fern, als jenes Interesse an dem dargestellten Stoffe, dessen Belebung und Befestigung das Hauptgeschäft des Redners ausmacht, nothwendig fordert und voraussetzt, daß sein Publicum auch an der Form, als solcher, ein Wohlgefallen finde. Und eben hier unterscheidet sich der Redner von dem Dichter mit unverkennbarer Klarheit und Bestimmtheit. Denn, wenn der wahre Dichter das Schöne außer sich darstellt, so wie es sich in seinem Innern bildete und formte; wenn er das harmonische Ganze, in welchem sich die Vorstellungen und Gefühle des dichterisch begeisterten Gemüthes in ihrer unendlichen Fülle und Mannigfaltigkeit vereinigt haben, mit künstlerischer Freiheit

und Lebendigkeit außer sich entfaltet und entwickelt, ohne sich (mit Ausnahme des dramatischen Dichters) durch eine Hinsicht auf bestimmte Wirkungen, welche sein Kunstwerk in den Gemüthern Anderer hervorbringen sollte oder könnte, im mindesten beschränkt zu fühlen, sich wenig darum bekümmert, ob, wo und wann, und in welchem Grade die dargestellte Form den ästhetischen Sinn Anderer ansprechen und interessiren werde; so sieht sich der Redner in Hinsicht alles dessen, was zur Schönheit der Form der Darstellung gehört, auf einen gewissen Kreis beschränkt, der ihm durch den bestimmten Zweck, entweder menschliche Gemüther überhaupt, oder diese und jene Classe von Zuhörern und Lesern zu interessiren und zu gewinnen vorgezeichnet wird; die Form muß hier dem Stoffe dienen, und was man in der Theorie der Beredsamkeit Schmuck der Rede (ornatus orationis) zu nennen pflegt, ist nur dann an seinem Orte, wenn es mit einer dem Zwecke des Redners entsprechenden Darstellung der Gedanken, welche die Ausführung des Thema's fordert, in einer genauen und natürlichen Verbindung steht. Es ist ein sicherer Beweis, daß der Redner das eigentliche Wesen seiner Kunst aus den Augen verloren hatte, so bald man sich bei ernster und besonnener Prüfung seines Vortrags weit mehr von den einzelnen Schönheiten des Gewandes, in welches er seine Vorstellungen kleidete, als von dem dargestellten Stoffe, und von dem Geiste, der aus der Behandlung desselben spricht, angezogen fühlt. Die Form kann und darf bei dem Redner nicht über den Stoff hervortreten.

Redekunst ist die Theorie der Beredsamkeit, nach Schott ein Umfang oder ein System von Grundsätzen, welche sowohl das Hervorbringen, als den mündlichen Vortrag der Reden so bestimmen und leiten, daß sie ihrer Absicht entsprechen. Man nennt sie auch Rhetorik im engeren Sinne, und unterscheidet sie als eine besondere Art von dem Gattungsbegriffe der Rhetorik im weitern Sinne, als der Theorie prosaischer Vorträge überhaupt. Nicht Schöpfer in der Beredsamkeit, nicht Schöpfer in den Anlagen, Einsichten, Gesinnungen, welche die wahre Beredsamkeit voraussetzt, kann und soll die Rhetorik werden; sie gebe bloß einen deutlichen und bestimmten Begriff von dem Endzweck der Beredsamkeit überhaupt, so wie von der speciellen, genauer begränzten Absicht dieser oder jener Gattung der Beredsamkeit; sie entwickle aus dem Zweck der Rede, aus der Natur des menschlichen Gemüthes, der individuellen Verhältnisse die obersten Bedingungen dieser oder jener Redegattung; sie gebe uns die wichtigsten Resultate mannigfaltiger rednerischer Erfahrungen an die Hand, wissenschaftlich geordnet, aus den Gründen entwickelt, welche in der Natur der Sache, wie in der Natur des menschlichen Geistes liegen; sie verbreite über ihre Belehrungen durch schlagende Beispiele, Anschaulichkeit und Lebendigkeit; sie mache uns auf die Hilfsmittel der

geistigen Bildung aufmerksam, und wecke in dem Schüler das Nachdenken über das Wesen der Kunst — aber sie unternehme es nicht, den Schüler sclavisch fesseln, jeden Schritt ausmessen und bestimmen, jeden einzelnen Fall ihrer Gesetzgebung unterordnen zu wollen; sie hüte sich vor jener scholastischen Subtilität im Classificiren und Vervielfältigen der Regeln, welche dem talentlosen, oder in einseitiger und verkehrter Bildung Befangenen doch nicht ersetzt, was ihm zum wahren Redner fehlt, und für den durch Talent Begünstigten lästig und überflüssig, oft sogar nachtheilig ist. Sie befördere vielmehr durch die Gesetze, welche sie aufstellt, durch die Beobachtungen, welche sie mittheilt, durch die Andeutungen und Winke, welche sie gibt, durch den ganzen Geist, der in ihr weht, die größtmögliche Mannigfaltigkeit der Formen und die freieste Entwicklung der Geister. Wenn sie diesen Forderungen entspricht, und überall mit jenem philosophischen Pragmatismus zu Werke geht, der die dargestellten Gesetze und Beobachtungen aus ihren Gründen entwickelt und erklärt, so entgeht sie eben so wohl dem Vorwurfe des Pedantismus, als der Gefahr, eine trockene, den Geist ermüdende und ertödtende Wissenschaft zu werden; sie behauptet dann in dem großen Systeme der menschlichen Erkenntniß einen ehrenvollen Rang, als eine unläugbar nothwendige und höchst interessante Wissenschaft. Als oberstes Princip der Theorie der Beredsamkeit stellt Schott die Maxime auf: »Wirke durch zusammenhängenden Ausdruck Deines innern Lebens so auf menschliche Gemüther, daß sie, als sittlich freie Wesen, ihre Bestrebungen mit den Deinigen zu einer und derselben Richtung vereinigen;« oder mit andern Worten: »wirke durch die im zusammenhängenden Vortrage sich darstellende Einheit Deiner Bestrebungen so auf menschliche Gemüther, daß sich ihr Wille mit dem Deinigen zu einer Richtung vereinigt, welche mit dem allgemeinen Streben nach dem Ideale der vollendeten Menschheit zusammenhängt.« So wie sich dieser Grundsatz eben so wohl auf den Ursprung der Rede aus dem Innern des menschlichen Gemüthes, als auf ihren Endzweck bezieht, und die wahre Beredsamkeit von der unächten scheidet, so ist er auch in der That ganz dazu geeignet, daß die einzelnen Pflichten des Redners leicht aus ihm entwickelt, und auf ihn zurückgeführt werden können. Ein zusammenhängender Vortrag ist ein solcher, der eine immer durch die Idee eines gewissen Zweckes bestimmte Einheit besitzt, d. h. dessen einzelne Sätze sämmtlich zu einer gewissen, in der Rede ausgedrückten Vorstellung, oder zu einer gewissen Verbindung von Vorstellungen in dem Verhältnisse der Mittel zu ihrem Endzweck stehen. Die Rhetorik nennt eine solche in einem Vortrage herrschende Vorstellung, oder eine solche Verbindung von Vorstellungen, das Thema der Rede, das Materielle des Vortrags (s. Thema).

Die erste Pflicht des Redners ist daher, nach der rhetorischen Kunstsprache, die Erfindung (inventio, ευρεσις), das richtige und zweckmäßige Bestimmen und Auffinden des Materiellen einer Rede. Da die Rede ein zusammenhängender Vortrag ist, so folgt daraus von selbst, daß die einzelnen Sätze in einer gewissen Reihe und Verknüpfung auf einander folgen müssen. Die Art und Weise dieser Verknüpfung hängt unfehlbar theils von der Natur der Sache ab und dem innern Gemüthszustande, aus welchem die Rede hervorgeht, da sie eine gewisse Einheit der Bestrebungen des Redenden in der Sprache darstellen soll, theils von dem Endzwecke des Redners, sein inneres Leben so darzustellen, daß zwischen den Bestrebungen derer, welche ihn hören, und den seinigen ebenfalls Einheit entstehe. Je mehr die Ordnung einer Rede der Natur der Sache und dem Zweck des Redenden entspricht, je mehr sie sich durch logische Richtigkeit und psychologische Zweckmäßigkeit empfiehlt, desto deutlicher und bestimmter werden die dargestellten Vorstellungen von dem Erkenntnißvermögen Anderer aufgefaßt, desto schneller entsteht die gewünschte Ueberzeugung, desto leichter erwärmt sich das Gefühl für den dargestellten Gegenstand, desto kräftiger wird das Begehrungsvermögen in Thätigkeit gesetzt, und für den Zweck des Redenden gewonnen. Aus diesen Ansichten geht die zweite Pflicht des Redners, die Anordnung oder Eintheilung (ταξις, dispositio, collocatio) hervor. Der Redner soll durch den Ausdruck seines Innern in der Sprache so auf Andere wirken, daß zwischen seinen und ihren Bestrebungen Einheit vermittelt werde. Es muß also in dem Producte der Beredsamkeit ein gewisser Stil herrschen. Die Rede ist ein stilistisches Product; das Materielle des Vortrags erscheint nothwendig in einer gewissen, durch den Stoff bedingten, und von ihm abhängigen Form. Die Wahl, der Gebrauch, die Verknüpfung der sinnlichen Zeichen, deren sich der Redende zur Darstellung seiner Forderungen bedient, muß sowohl dem Gemüthszustande, aus welchem die Rede hervorgeht, angemessen seyn, um ihn rein und völlig auszusprechen, als mit der Absicht übereinstimmen, das Gemüth der Zuhörer für den dargestellten Gegenstand zu gewinnen. Sie muß im Stande seyn, jenes lebendige Interesse an der Form des Vortrags, an der Person des Redenden, an dem Stoffe der Rede selbst, welches der Zweck verlangt, hervorzubringen. Eine dritte Pflicht des Redners ist also die Wahl und Haltung des Stils (elocutio, pronuntiatio, λεξις, ὁρμηνεια). Aber einer eigenen Berücksichtigung bedarf die Rede noch außerdem, in so fern sie als ein mündlicher Vortrag auftritt. Der mündliche Vortrag des Redners, oder die äußere Beredsamkeit, hat den Zweck, Vorstellungen und Empfindungen sinnlich vollkommen darzustellen; dieß geschieht theils für das Ohr durch die Declamation, theils für das Auge durch die

Gesticulation (s. diese Art. u. Mimik). Wenn also die Pflichten des Redners in der Erfindung, Anordnung, Wahl und Haltung des Stils und körperlichen Beredsamkeit bestehen, und jede wichtig genug ist, um von der Theorie besonders berücksichtigt zu werden, so ergibt sich von selbst, daß die Rhetorik in vier Hauptabtheilungen oder Abschnitte zerfallen muß. Sie ist in dieser vierfachen Beziehung theils eine allgemeine, theils eine besondere (specielle), in so fern sie diejenigen Grundsätze, welche sich aus dem allgemeinen Zweck der eigentlichen Beredsamkeit und ihrem Wesen überhaupt entwickeln, auf besondere Gattungen und Arten rednerischer Vorträge anwendet. Jede dieser vier Hauptabtheilungen hat wieder eine Menge Unterabtheilungen, denn über keine schöne Kunst ist seit Aristoteles und Quintilian's Zeiten bis auf Maaß und Schott so viel geredet worden, als über die Kunst zu reden. Die gewöhnlichen Haupttheile der Redeform sind: 1) Der Eingang (proëmium, exordium), in welchem, nach dem römischen Großredner Cicero, auf die Aufmerksamkeit und das Wohlgefallen des Hörers hingewirkt werden soll; die bekannte captatio benevolentiae, Erregung des Wohlwollens, ein verbrauchtes Hilfsmittel, was jetzt in der Zeit der Spaltungen die beabsichtigte Wirkung nicht immer erreichen würde. 2) Der Hauptsatz und die Eintheilung, welche den Zweck und Plan der Rede enthalten sollen; hierher gehört die Methode des Disponirens, die Eintheilung der Stofftheile, womit die alten Rhetoriken überfüllt sind; ferner als Eintheilungsgründe die bekannten sieben Fragen, die ein Redner sich stellen soll: quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando? oder wie ein ehrlicher altdeutscher Rhetor sagt:

Wer bist, gedenk du Redner,
Was redst, das mit Radgeber,
Welichem sagst, merk daby;
Worum sprichst's, dir kund sy;
Wie gnäm, wenig oder träg;
Wenn dir dein Red hat Zyr und Steg.

3) Die Beweisführung (argumentatio, probatio), der eigentliche Mittelpunct und der ausgedehnteste Theil der Rede; denn hier soll der Hörer durch ein Pelotonfeuer von Vernunftschlüssen, Erfahrungsbeweisen, Zeugnissen, Beispielen 2c., von der Wahrheit des Hauptsatzes überzeugt werden. Nicht nur in der Darstellung, auch in der Stellung der Gründe muß der Redner sorgsam seyn, vom schwächern Beweise zum stärkern übergehen, und mit dem stärksten schließen. Es gibt eine doppelte Art von Beweisführung: a) die analytische, wenn der Redner seine Absicht verbergend, die Zuhörer allmählich zur Schlußfolge hinleitet; b) die synthetische, wo zur Ueberzeugung der Hörer, Beweis auf Beweis folgt. 4) Der Schluß (peroratio), in welchem die Haupt-

momente der Rede zur Uebersicht noch kurz wiederholt werden, die Gedanken sich rasch folgen, der Redner alles in Bewegung setzt, die Zuhörer zu enthusiasmiren, dann in Pathos übergeht, und gewöhnlich mit einer starken Kraftphrase endet. Einen pathetischen Theil, wie einige wollen, gibt es eigentlich nicht, da nicht jeder Stoff zur leidenschaftlichen Erregung geeignet ist, auch diese nicht als ein besonderer Theil an einem bestimmten Orte wirken soll, sondern wo immer, am Anfang, in der Mitte oder am Ende, Rührung hervorgebracht werden kann. Die Alten theilten die Reden nach den verschiedenen Zwecken in drei Arten, in die beweisende (oratio demonstrativa), berathschlagende (deliberativa) und gerichtliche (judicialis); der Zweck der ersten Art war, durch Lob oder Tadel enthaltende Gründe einen Gegenstand zu entscheiden; der zweiten, Empfehlung oder Abrathung gewisser Maßregeln; der dritten, Anklage oder Vertheidigung. Jetzt theilt man die Reden nach Inhalt und Gegenstand in geistliche, wohin außer der Predigt und den Functionsreden auch die Verlobung-, Trau- und Grabreden gehören; und in weltliche, die in gerichtliche, politische, Schul- und akademische Reden zerfallen. Bloße kurze Darstellungen einzelner Gegenstände, auf den Verstand oder Willen der Hörer berechnet, heißen Anreden, wie z. B. Feldherrn vor der Schlacht an die Soldaten, oder Schauspieler, wenn sie gerufen werden, das Publicum zu haranguiren pflegen. Die ersten Muster von Beredsamkeit, besonders in Staatsreden, lieferten die Griechen, welche auch eigene Rednerschulen besaßen, Lehrer der Beredsamkeit, wie Aristoteles, Dionys von Halikarnaß, Hermogenes, Theon, Longin ꝛc., Redner wie Demosthenes, Aeschines, Isokrates ꝛc. In Rom blühte diese Kunst zur Zeit der Republik; Cicero und Quintilian erhoben sie auf einen wissenschaftlichen Standpunct, und Cicero, Julius Cäsar, Marcus Antonius, Galba, die beiden Gracchen ꝛc. glänzten als Redner. Im Mittelalter verfiel die Beredsamkeit ganz, da galt das Schwert mehr, als die Zunge; später tauchten bedeutende Kanzelredner auf, hie und da wurden Lob- und akademische Reden gehalten; eigentliche classische Redner, im Sinne der Alten, gab es keine. Als politische Redner haben zu Ende des vorigen, und im Laufe dieses Jahrhunderts in England, dem Hauptsitze dieses Zweiges der Redekunst, Pitt, Fox, Canning, Burke, Brougham, O'Connel u. A.; in Frankreich Mirabeau, Foy, B. Constant, Chateaubriand, Dupin u. A.; in Holland Schimmelpennink und Kantelaar, sich ausgezeichnet. In Deutschland sind viele Lehrbücher darüber erschienen, mehre Kanzelredner haben Vorzügliches geleistet, wie Schleiermacher, Ammon, Spalding, Reinhard, J. M. Leonhard, Natter u. A., und ist an akademischen Reden kein Mangel.

Redefigur s. Figur.

Redeformen sind sowohl die verschiedenen Haupttheile einer Rede, der Eingang, der Hauptsatz u. s. w., als die verschiedenen Arten der Rede, wie gebundene und ungebundene, Staats- und Kanzelreden &c.; s. Redekunst.

Redende Künste (Aesth.) sind diejenigen, welche sich als ästhetische Darstellungsmittel zusammenhängender Worte, nämlich der Rede, bedienen; daher im weitern Sinne nicht nur die eigentliche Redekunst und Declamation, sogar auch die Dichtkunst; im engern Sinne heißt bloß die erstere redende Kunst; s. Redekunst.

Redensart s. Phrase.

Rednerische Schreibart, die sich über die Prosa des gemeinen Lebens erhebende, doch nicht in das Gebiet der Poesie sich versteigende Schreibart, da sie Verstandes- und Gefühlssprache zugleich seyn soll — die Prunk- und Schönrednerei wird immer kalt lassen, ächt erwärmen nur die Sprache der Natur; doch kann Schwung und Feuer, Glanz und Farbe, nur nach der Wichtigkeit und Höhe des Gegenstandes der Rede, wie nach dem geistigen Standpuncte des Publicums, gemessen werden — vergl. Stil.

Redondillas (Poetik), spanische Versweise in alten spanischen Romanzen; von da häufig ins spanische Drama übergegangen, wo vier-, sechs- oder achtsilbige Verszeilen sich adbc oder acbd reimen, oder durch die vollständige Assonanz verbunden sind.

Redowak, Redowazka (böhm., Tanzk. u. Mus.), ein böhmischer Tanz, dessen Melodie bald in den ¾, bald in den ¼ Takt gesetzt ist, und daher den Charakter der Sauteuse und des Walzers vereint. Man nennt auch eine besondere Figur, welche ein walzendes Paar macht, indem es sich zu drehen aufhört, und nur rechts oder links sich zu schaukeln scheint, Redowak.

Reduction der Verhältnisse s. Proportion. Im Choralgesange nennt man eine diatonisch herabschreitende Folge von Tönen Reduction; die diatonisch hinaufschreitende Folge heißt dagegen Deduction.

Refrain (franz., Metrik), Wiederholung der letzten Verse eines Liedes, die, sinnreich herbeigeführt, von angenehmer Wirkung ist, und manche kleine lyrische Form, wie z. B. das Triolett und Rondeau (s. beide), wie mit einem Rahmen einfaßt und schließt. — (Musik.) Die sich wiederholende Melodie des Schlußsatzes eines Strophenliedes. Auch in der Oper ist er oft von großer Wirkung, nur muß der Componist dafür sorgen, daß diese Refrains melodisch, leicht zu singen und dem Ausdrucke angemessen seien.

Regal (Mus.), das älteste Register der Orgel. Es wird jetzt nicht mehr angewendet. Das Pfeifwerk desselben war so kurz, daß man es in einen Tisch einschließen konnte. Daher gebrauchte man es statt des Flügels zur Begleitung des Gesanges, und bezeichnete mit dem Ausdruck Regal ein nunmehr veraltetes Claviaturinstrument, das statt der Saiten ein Schnarrwerk von acht Fußton mit zwei Bälgen enthielt. Letztere konnten weggenommen und dann das Regal im kleinsten Raume aufgestellt werden.

Regel der Octave (Mus.). Wenn die Grundstimme, vom Grundton angefangen, in einer Dur- oder Molltonart alle diatonischen Stufen bis zur Octave aufwärts, und dann wieder abwärts bis zum Grundton durchläuft, und man die Folge der Accorde untersucht, durch welche diese diatonische Tonreihe harmonisch richtig begleitet werden kann, so wird man gewahr, daß auf die Terz des Grundtons kein anderer als der Sexten-, auf die Quinte desselben nur der Dominantenaccord fallen kann, und zwar sowohl auf- als abwärts, weil die melodische Cäsur dieß gebieterisch fordert. Eben so verlangt die in die ursprüngliche Tonart zurückgehende Modulation, daß auf die sechste Stufe der Sextenaccord vorbereitend falle; und sind diese drei Accorde bestimmt, so wie der Dreiklang auf dem Grundtone, so leuchtet ein, daß auf die zweite Stufe der Terzquarten-, auf die vierte und auf die siebente Stufe der Sextquintenaccord fallen müsse. Diese Untersuchung hat daher zum Resultate gehabt, zu bestimmen, auf welchen Stufen dieser und jener Accord seinen Sitz hat, worüber indessen auch oft die Meinungen getheilt waren. Hat man aber dieses Resultat als Regel (die sogenannte Octavenregel) aufstellen und behaupten wollen: jeder, die diatonischen Tonstufen einer Octave auf- oder abwärts durchschreitende, unbezifferte Baß müsse mit diesen Accorden begleitet werden, so mußte sich bald dieser Grundsatz als unstatthaft zeigen, und nur zu Streitigkeiten Anlaß geben, was auch geschehen ist. Die Regel der Octave ist zwar, als eine der wichtigsten, in Hinsicht auf die harmonisch richtige Begleitung der Melodie, nicht außer Acht zu lassen, und muß von den Schülern der Harmonie in allen drei Accordenlagen fleißig studirt werden; sie aber überall anwenden, wenn der Baß diatonisch fortschreitet, würde nur Dürftigkeit der Erfindung verrathen und Monotonie erzeugen.

Regenschlag (Bauk.), das kleine, zum Schutze gegen den herunterströmenden Regen, die Stockwerke von einander absondernde Gesimse an einem Gebäude.

Regie (franz., Theater), die Theaterverwaltung oder richtiger Leitung in artistischer Beziehung, daher diese Kunstleiter Regisseurs genannt werden. Ihr Wirkungskreis ist mehr oder weni-

ger, nach der verschiedenen Stellung der Direction oder Intendanz, ausgedehnt, immer aber liegt die scenische Gesammtanordnung in ihrer Sphäre; daher ihnen, sowohl bei der Wahl der Stücke, als bei der Rollenvertheilung, Gastannahmen, wenn auch nicht überall die entscheidende, doch eine berathende Stimme zusteht, und sie die Inspicienten des Maschinenwesens, der Garderobe und Comparsen zu überwachen, und die Proben abzuhalten haben. Um diesen Platz gehörig auszufüllen, ist allerdings besondere Bühnenkenntniß, Geschmack, ein richtiger Takt zur Vermeidung mannigfaltiger Inconvenienzen, überhaupt vielseitige Bildung nothwendig; gewöhnlich werden als Regisseure die bedeutendsten der activen Schauspieler in der Gesellschaft bestimmt, und kommen auch gewöhnlich im Besitz der bedeutendsten Rollen.

Register, Schleifen der Orgel s. Orgel. Ferner versteht man darunter: 1) die sämmtlichen Pfeifen einer Stimme, die ein Register öffnet; 2) eine kleine bewegliche Röhre von Metall, die man vor Erfindung des Cylinders zuweilen in dem Fuße der Flöten anbrachte, um bei Anwendung der kürzern oder längern Mittelstücke die reine Stimmung der Octave zu erhalten; 3) die verschiedenen Gattungen von Tönen, welche ein Sänger oder eine Sängerin erzeugen kann, je nachdem sie die Brust-, die Kopf- oder die Mittelstimme anwenden. Die Sopranstimme hat drei Register, die jede Sängerin mit einiger Aufmerksamkeit leicht an sich selbst unterscheiden kann. Die Bruststimme, gewöhnlich vom tiefsten Tone bis zum ersten f der Violine. Ihre Töne sind stark, aber etwas rauh; die Mittelstimme von f bis zur Octave desselben, manchmal nur bis zum zweiten Violin d oder e. Ihre Töne sind angenehm, aber oft schwach. Die Kopfstimme vom zweiten Violin e oder f aufwärts. Die übrigen Stimmen haben nur zwei Register, Brust- und Kopfstimme, obwohl letztere beim Contra-Alt und beim Basse meistens so auffallend von der Bruststimme absticht, daß viele Gesanglehrer für diese beiden Gattungen von Stimmen nur Ein Register, nämlich die Bruststimme annehmen; indessen müssen das hohe a und h, welche man zuweilen in Contra-Alt-Arien antrifft, nothwendiger Weise mit der Kopfstimme gesungen werden, weßwegen man sie anführen muß. Die Hauptschwierigkeit für jeden Sänger und jede Sängerin besteht darin, die zwei oder drei Register ihrer Stimme so zu verbinden, daß der Uebergang von dem einen zum andern unmerklich sey. Dieß zu erreichen, bedarf es Jahre lang fortgesetzter, angestrengter und aufmerksamer Uebung, welche theils in der Bindung zweier Töne, die durch verschiedene Register erzeugt werden, theils im Anschlagen eines und desselben Tones mit einem Register der Stimme, und in dem dann erfolgenden, unmerklichen Uebergange in das andere Register besteht.

Regression (vom Lat., Rhet.), Wiederkehr; Redefigur, so viel wie Epanodos; s. d.

Reim, der Gleichklang oder Gleichlaut einer oder mehrer Silben in verschiedenen Wörtern, gewöhnlich am Ende der Verszeilen. Einige leiten das Wort Reim von Riemen her, weil durch den Reim die Rede gleichsam geriemt, gebunden wird. Andere von den Runen, den Sprüchen der Gothen, die zuerst diese Form gebrauchten, und deren Dichter Runers hießen, woraus hernach der Reim hervorgegangen seyn soll. Ein Reim entsteht: wenn in zwei oder mehr Wörtern auf einen gleichlautenden Vocal, Umlaut oder Diphtong von hohem Tone, welcher der Reimvocal heißt, Gleiches folgt und Ungleiches vorhergeht. Es kommt hierbei alles auf die Reimsilbe selbst an. Die Reime sind entweder 1) einsilbige, wo der Gleichklang eine betonte Schlußsilbe der Wörter trifft; diese nennt man, ihres kräftigen Charakters wegen, männliche Reime, z. B. Land, Band, Flur, Natur; 2) zweisilbige Reime, wo der Gleichklang sich über zwei Silben erstreckt, von denen die erste hochtonig, die zweite tonlos ist, also beide Silben einen Trochäus bilden; diese nennt man, ihres weichern Charakters wegen, weibliche Reime, z. B. Bilde, Milde, erheben, niederschweben; 3) spondeische Reime, die sich über zwei betonte Silben erstrecken, z. B. ehrlos, wehrlos; man nennt sie auch schwebende Reime; 4) vier- und noch mehrsilbige Reime finden sich nur bei den Persern und Arabern. Man nennt es endlich einen Kettenreim, wenn das zweite Reimglied jedesmal in der Mitte des nächsten Verses kommt; z. B.:

Wenn langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,
Wird jeder Wunsch verschweben in dem einen rc.

Eine armselige Spielerei, da gerade das vermieden wird, was des Reimes höherer Zweck ist, den Gedanken gleichsam abzuschließen, der Reimzeile ein Ende zu geben. Hier aber wird der Reim mehr störend als nützlich. Wollen doch die strengern Kunstrichter in der Voraussetzung, daß der Reim jedesmal einen Gedanken schließen muß, nicht einmal die sogenannte Verschlingung dulden; z. B.:

Lehren, die man in den trüben
Tagen leicht vergißt zu üben.

Ferner sind als Reimgesetze zu bemerken: a) Die Buchstaben, welche dem Reimvocale folgen, müssen völlig gleichlautend seyn; z. B. Hand, Wand. b) Wenn das, was dem Reimvocale folgt, nicht durchaus gleichlautet, so wird der Reim zur bloßen Assonanz, gesetzt auch, daß jede Silbe für sich einen vollkommenen Reim bildet; z. B. geben, nehmen. c) Wenn dagegen noch in der Reimsilbe selbst dem Reimvocal Gleiches vorangeht, so nennt man eine

solche Vereinigung des Reimes mit der Alliteration, einen reichen Reim; z. B. Rosse, Karosse, weine, Weine. Bürger meint: solche gleiche Reimsilben in Wörtern von verschiedener Bedeutung sollten anstatt die reichen, die armseligen heißen, denn es fehlt hier die Abwechslung. d) Wird dasselbe Wort in demselben Sinne wiederholt, so entsteht ein gleicher Reim (s. gleiche Reime), und ist noch hinzuzufügen, daß der gleiche Reim, wenn er als rhetorische Figur gute Wirkung thun soll, sich ungezwungen darstellen muß; z. B.:

Dann floß er vom Gebirg' in Thäler
In Bächen fort, und war nicht mehr.
So fließen nun Gebirg' und Thäler
In Feuer fort, und sind nicht mehr.

Wird der gleiche Reim mehr als einmal wiederholt, so macht ein ächter Reim am wohlgefälligsten den Schluß des Ganzen; z. B.:

Dein Lied hat viele Füße, und geht doch nicht,
Es strömet von Wasser, und fließet doch nicht,
Sprüht Feuer und Flammen, und brennet doch nicht,
Häuft Blumen auf Blumen, und duftet doch nicht,
Ist alles erdichtet, und doch kein Gedicht.

e) Enthalten die Reime ähnliche Begriffe, so nennt man sie Gedankenreime; z. B. Lug, Trug. f) Es entscheidet nicht die Schreibart, sondern die Aussprache, die jedoch hinsichtlich des Lauts, der Betonung, der Dehnung und Schärfung richtig seyn muß, sonst entsteht statt des reinen Reims ein unreiner; so kann man z. B. mehr und Heer, aber nicht mehr und Herr, nicht groß, schoß, nicht Gram und Lamm, nicht er verblich und verderblich, nicht Kranz und ganz reimen. g) Der Reim muß nicht allein richtig, sondern auch schön in der Verbindung seyn. Der Gleichlaut macht nur das äußere Wesen des Reimes aus, sein inneres Wesen besteht darin, eine Reihe dichterischer Vorstellungen so zu ordnen, daß durch ihn ein wohlgefälliger Gedankenschluß herbeigeführt werde. Zur Schönheit des Reimes wird erfordert: 1) Wohlklang. Hierher gehört Vermeidung aller Härte, und Mannigfaltigkeit in der Verbindung mehrer Reime. Diese erreicht man besonders durch den Wechsel der Reimvocale, jene durch ein gehöriges Verhältniß der Consonanten zu denselben. Es ist schon ein Mangel, wenn man jeden zweisilbigen Reim auf gleiche Endungen ausgehen läßt; noch schlimmer ist es, wenn man auch bei einerlei Reimvocalen bleibt, besonders bei e, ei, i, deren Geächze und Geschrei immer störend sind. Der Wohllaut ist aber nicht nur in der geschickt getroffenen Wahl der Selbst- und Mitlaute, sondern auch in ihrer verhältnißgleichen Verbindung gegründet. Die Mitlaute geben Kraft und Stärke, die Selbstlaute Anmuth und Fluß — Melodie. Ueberladung von Selbstlauten bringt Weichheit und Gesperr, Ueberladung von Mit-

lauten Härte und Widerstand hervor. Ein durch das Zusammentreffen zweier Selbstlaute in verschiedenen Wortlauten erzeugtes Gesperr — Hiatus — wird nur durch verschiedene Selbstlaute gemildert und weniger hörbar gemacht; treffen gleiche Selbstlaute zusammen, so bleibt es immer bemerkbar, z. B. traue, schaue, See=es, Schne=es. Ein Zusammenstoß mehrer harten Mitlaute ist desto mehr zu vermeiden, da schon jede Zusammenziehung weicherer Wortlaute mißfällt; z. B. malerisch, pralerisch. 2) Adel. Hierher gehört Vermeidung aller gemeinen Ausdrücke, wie saufen, schnaufen, und solcher Endungen, die vorzüglich niedrigen Bezeichnungen angehören, wie: otzen, anzen, atschen ꝛc.; selbst die stark abgenutzten Formen sollen nicht wiederkehren. 3) Natürlichkeit. Der Reim muß in die Gedankenfolge verflochten, wie von selbst sich darbietend erscheinen. Je stärker und bestimmter der Gedanke ist, desto mehr gefällt der Reim, der ihn schließt, sei er auch noch so alltäglich; z. B.:

Mach deinen Raupenstand und eine Hand voll Zeit,
Den nicht zu deinem Zweck, die nicht zur Ewigkeit.

4) Uebereinstimmung mit dem Inhalte. Die Reime müssen überall, so weit es möglich ist, des Gedankens heftigem Schwunge oder sanfterer Regung angeschmiegt seyn. Dadurch werden sie zeichnend; s. Malerische Poesie. 5) Neuheit; die darin besteht, daß man statt zu sehr abgenützter Reime, seltene gebraucht; theils darin, daß man noch nicht gehörte Reime anwendet. Bei der Bildsamkeit unserer Sprache kann man noch sehr viele neue Wörter, folglich auch neue Reime schaffen. h) Bei der Vereinigung mehrer Reimverse zu größeren Ganzen wird zweierlei erfordert: eine ununterbrochene Verbindung der einzelnen Theile, und eine völlige Begränzung des Ganzen. Durch Jene erhält das Ganze Einheit, durch diese Vollständigkeit. Beides wird durch den Reim bewirkt, der durch seinen Wechsel die einzelnen Theile zu einer nothwendigen Einheit verbindet, und durch die Wiederholung des Gleichklanges in einem gewöhnlich kürzeren Gliede das Ganze abschließt. Die Abwechslung längerer oder kürzerer Verse mit männlichen und weiblichen Reimen dient dazu, um in die Einheit auch Mannigfaltigkeit zu bringen. Je entfernter Reime von einander gestellt sind, desto schwerer sind sie zu vernehmen. Man thut daher nicht wohl, in längern Strophen die Reime durch mehr als zwei Verse von einander zu trennen, es sei denn, daß drei Reime sich durchkreuzen. In längeren Strophen oder Stanzen, wo sich mehrfach wiederholte Reime durchkreuzen, wird der Schluß durch ein näheres Zusammenrücken der Reime bezeichnet. Die einfachste Art, die Reime zu stellen, ist: sie unmittelbar auf einander folgen zu lassen, und nur einmal auf ein jedes Wort zu reimen.

Man nennt diese unmittelbare oder gepaarte Reime, und bezeichnet sie durch **aabb**; z. B.:

Von Westen peitscht der Regen her,
Im Herzen ist es wüst und leer.
Der Herbststurm tobt im Föhrenwald,
Im Busen ist es todt und kalt.
Die See braust auf am Felsenschacht,
Im Herzen wird es Grabesnacht.

Man wechselt hierbei am besten mit männlichen und weiblichen Reimen ab, ein Verfahren, welches die deutsche Sprache besonders begünstigt; es gibt aber auch noch eine andere Art unmittelbarer Reime, wo drei Zeilen auf einander reimen, und so zu sagen einen und einen halben Reim bilden; z. B.:

Der ist ein Mann, und der ist groß!
Doch ringt sich aus der Menschheit Schooß
Jahrhundert lang kaum Einer los.

Bürger.

Wohlklingend mit Abwechslung z. B.:

Jubelt, bringet
Dank und singet,
Welle klinget,
Rose blüht:
Daß in Wonnen
Sie zerronnen,
Welch besonnen
Kalt Gemüth!

Platen.

Die verschlungenen Reime sind von dreierlei Art; **wechselnd abab**, z. B.:

Du willst der Rede setzen ihre Schranke,
Einkerkern Schrift und Wort?
Umsonst! Es wälzt sich jeder Glutgedanke
Bacchantisch und unsterblich fort.

Platen.

Eingeschlossen abba:

Wenn du vergessen kannst und kannst entsagen,
So bist du mir der Glückliche hienieden;
Dir ist ein leichter Lebenskampf beschieden,
Wenn du verlierst, beginnst du neu zu wagen.

Platen.

Verschränkt ababba:

Wie nächtlich ungestüm die Wellen wogen,
Bald schwellend liebevoll zum Sternenkranze,
Bald sinkend zu der Tiefe hingezogen,
Sehnsüchtig flutend in dem Wechseltanze.
Noch feucht in blumenlichtem Thränenglanze,
Bis Morgenroth emporscheint aus den Wogen.

A. W. Schlegel.

i) Kommen reimlose Verse in den Strophen eines Reimgedichtes vor, so müssen sie in jeder Strophe an denselben Stellen wiederkehren. Solche reimlose Verse findet man entweder mit gereimten wechselnd, z. B.:

An der Quelle saß der Knabe,
  Blumen wand er sich zum Kranz,
Und er sah sie fortgerissen,
  Treiben in der Wellen Tanz.
Und so fliehen meine Tage,
  Wie die Quelle rastlos hin!
Und so bleichet meine Jugend,
  Wie die Kränze schnell verblühn.

Schiller.

Oder man findet sie als Anfangs= oder Schlußverse in Strophen, die eine ungerade Verszahl (z. B. fünf oder sieben Verse) enthalten; z. B.:

In der Väter Halle ruhte
Ritter Rudolphs Heldenarm,
Rudolphs, den die Schlacht erfreute,
Rudolphs, welchen Frankreich scheute
Und der Saracenen Schwarm.

Stolberg.

k) Die Anwendung dieser verschiedenen Arten der Reimstellung ist nicht gleichgiltig; es ist Grundregel, daß die Reime weder zu weit von einander, noch zu nahe zusammen gerückt werden dürfen; im letztern Falle leidet die Mannigfaltigkeit, im erstern die Einheit; denn durch zu große Entfernung der Reime von einander wird die Auffassung des Einklanges erschwert, daher sind die gepaarten Reime den längern Versen angemessen, bringen die verschlungenen in kürzern Versen eine gefälligere Wirkung hervor, thut es dem Ohre wohl, wenn bei eingeschlossenen Reimen die beiden Binnenverse von geringerem Umfange sind, als die beiden Außenverse, und ergibt sich daraus im Allgemeinen die Regel, daß man die reimenden Verse nicht durch zu viele nicht darauf reimende von einander trennen darf, damit das Ohr fähig bleibe, den Reim festzuhalten. Höchstens sollen drei Verse eingeschlossen seyn, besonders wenn sie kurz sind. l) In Strophen aus einer ungleichen Zahl der Zeilen kann eine Reimzeile noch einmal wiederholt werden; z. B.:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen
Ist dem Tode schon anheim gegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen.

Platen.

m) Zwei für sich bestehende einsilbige Wörter dürfen, ausgenommen um eine komische Wirkung hervorzubringen, nicht mit einem zweisilbigen Worte gereimt werden; z. B. beißt er und Geister, that er und Vater. Eben so dürfen durch Selbstlaute getrennte Wörter nicht zum Reime gebraucht werden; z. B.:

Nun war auch der Ritter hervor-
getreten in das weite Chor.

Eben so wenig darf der Reim durch einen Artikel, ein Für- oder ein Hilfszeitwort vor dem Zeitworte gebildet werden; z. B.:

Hast du den
Mann gesehn?

Sie liebet, ich
Bemerk' es, dich.

n) Ueber den Gebrauch des Binnenreims, s. d. In Beziehung des Versmaßes gilt dem Reimdichter mehr der Accent, als die strenge Quantität, als Maßbestimmung. Eben deßhalb, weil die natürliche Betonung ihm Hauptgesetz ist, soll er nicht leicht gegen dieselbe verstoßen, und ächt betonte und nicht betonte lange Silben in die Thesis und unmittelbar damit verbundene tonlose oder nebentonige ohne besondern Nachdruck in die Arsis bringen, was aber selbst bei den besten Dichtern häufig geschieht. Die gewöhnlichen Maße der Reimverse sind das jambische und trochäische, doch werden auch anapästische, amphibrachische, dactylische und andere Rhythmen gebraucht. Uebrigens bewegt sich die deutsche Reimpoesie in den mannigfaltigsten Vers- und Strophenformen, welche der Dichter seinem jedesmaligen Gegenstande gemäß frei erschafft, und der Metriker weder vollständig aufzählen, noch einer bestimmten Theorie unterwerfen kann. Reimverbindungen, welche aus dem Süden Europas stammend, in stehenden Formen selbständige Gedichtchen bilden, sind: die Terzine, die Ottava oder achtzeilige Stanze, auch Stanze schlechthin geheißen, das Madrigal, die Dezime, das Triolet, das Rondeau und das Sonnet (s. alle diese Art.). Ueber die Geschichte des Reimes ist viel gefabelt worden. Die Alten kannten den Reim nicht, einzelne Reime im Homer und Andern sind bloß zufällig; die Alten bedurften auch den Reim nicht, da sie die festbestimmte Quantität der Silben hatten; eine bloße Hinneigung findet sich nur hie und da. Einige wollen sogar bei den Hebräern gereimte Verse finden, z. B. in dem Liede 4. Mos. 21, auch im hohen Liede Salomons. Die Rabbinen Saadias Gaon und David Kimchi werden auch als Erfinder des Reimes angegeben. Girald vindizirt ihn den Sicilianern, Dante den Franzosen, Claude Fauchet hält besonders die Provence für sein Vaterland, Huetius und Campanella lassen ihn von den Arabern abstammen; das Wahrscheinlichste ist aber, daß die Provençalen den Reim von den damals schon eingeführten Leoninischen Versen,

oder noch näher, von den gereimten lateinischen Hymnen hergenommen haben; s. Leoninische Verse. Alle aus der lateinischen Sprache entstandenen, und unter ihrem Einflusse gebildeten Sprachen haben den Reim, wie die italienische, französische, englische, spanische, und auch die deutsche liebt ihn, wenn auch Einige ihn zu verdammen und die durch Klopstock und Voß eingeführten antiken Silbenmaße ihn zu verdrängen suchten. Einer seiner vorzüglichsten Antagonisten war Klopstock, und unmuthig rief er aus:

Red' ist der Wohllaut, Rede die Gliederung,
Allein des Reimes schmetternder Trommelschlag,
Was der? was sagt uns sein Gewirbel,
Rasselnd und rasselnd mit Gleichgeräder?

Doch paßt dieß nur für schlechte Reime. Der ächte Dichter wird eben so wenig alles Willkürliche und Gewaltsame annehmen, als auch nicht jedes Gedicht durch den Reim fesseln; überhaupt paßt er mehr für kleinere, als größere Gedichte und Versarten. In unserer Sprache führt der Einklang der Silben sehr oft einen gewissen Einklang oder schneidend ironischen Gegensatz der Begriffe mit sich, der bei dem Reime mit durchtönt. Dieß beweisen die assonirenden oder alliterirenden Redensarten, z. B. Hülle und Fülle, Herz und Schmerz, gelehrt und verkehrt ꝛc. Den, der des Wortes Herr ist, wird der Reim auch nicht binden noch stören. Als Echo des Silbenklanges fesselt er das Ohr, und spannt und befriedigt dadurch die Erwartung. Verfolgt man ihn bis in die Tiefe des Bewußtseyns, so scheint er noch mehr zu seyn, als Echo; dort strebt der innere Sinn nach Gegensätzen, die sich einander auflösen.

Reimrichter hieß ehemals der Mitlaut, welcher der den Reim enthaltenden Silbe, der eigentlichen Reimsilbe, auch Reimsetzer genannt, vorgeht; z. B. bei Land, Wand, sind L und W die Reimrichter.

Rein, Reinheit, Reinlichkeit (Aesth.), so viel wie sauber und correct, und in den bildenden Künsten sich meist auf die Zeichnung beziehend, auch eine Stufe höher als correct, damit ist bloß die Negation, das Fehlerfreie bezeichnet; rein hat den Nebenbegriff des Netten, drückt daher auch eine Art der Eleganz aus. — In der Musik heißt ein Ton rein, wenn er nicht allein in Hinsicht auf andere consonirende Intervalle das richtige Verhältniß der Höhe und Tiefe hat, sondern auch an sich selbst einen Klang gibt, der hell tönet, nicht schwankt, selbst wenn er ausgehalten wird, und keine noch so unmerkliche Beimischung eines höheren oder tieferen Lautes vernehmen läßt. Es gibt sowohl Darm- als Metallsaiten, die stets unrein klingen; ein Ton auf

einem dreisaitigen Fortepiano klingt unrein, so bald eine von den Saiten, sei es noch so wenig, zu hoch oder zu tief ist. Man nennt auch reinen Satz denjenigen, in welchem alle Regeln der musikalischen Grammatik beobachtet sind, der Tonsetzer immer regelrecht modulirt, die Dissonanzen harmonisch richtig vorbereitet und aufgelöset werden u. s. w. Einige Intervalle, die Prime, die Octave, die Quinte und Quarte heißen rein, wenn sie consonirend sind, um sie von der übermäßigen oder verminderten Gattung eben dieser Intervallen zu unterscheiden.

Reine Musik, der eigentlich theoretische Theil der Tonkunst, ohne Rücksicht auf practische Anwendung. Er begreift in sich die mathematische und physikalische Klanglehre, aus welcher sich die Elemente der Musik und der Composition entwickeln lassen, die Aesthetik und die Geschichte der Tonkunst. Die angewandte Musik begreift dagegen die Anwendung dieser theoretischen Kenntnisse entweder zur Composition oder zur Verfertigung musikalischer Instrumente, wogegen die practische Musik entweder die Theorien, sowohl der reinen als der angewandten Musik gebraucht, um Tonstücke verschiedener Gattung wirklich zu setzen, oder sei es im Gesange, sei es auf einem Instrumente die Fertigkeit zu erlangen, ein Tonstück oder eine Stimme in einem Tonstück vorzutragen. Von der Kunstgeschichte und Aesthetik unterstützt, soll der Kunstjünger practisch und zugleich theoretisch gebildet werden; sein Wissen wird dann seine Fantasie, sein Gefühl nicht niederdrücken, sondern nur regeln, und er wird ein Künstler im wahren Sinne des Wortes, der Theorie und Practik gehörig verbindet, und beide nach Würden schätzt.

Reiz, reizen (Aesth.), ein Anregendes, von Winkelmann zuerst gebraucht, um eine besondere Art und gewisse Eigenschaft des Schönen in sichtbaren Formen auszudrücken, das Wohlgefällige, was mehr durch den Charakter der Anmuth und Grazie, als durch strenge Regelmäßigkeit Eindruck macht, und den Sinnen schmeichelt. Vergl. Anmuth und Grazie.

Re la (Mus.), Mutation in der Solmisation des Guido, nach welcher auf den Tönen d und a bald re, bald la gesungen werden mußte; s. Solmisation.

Relatio (lat.), Verhältniß der Intervalle (s. d.), daher relatio non harmonica, unharmonischer Querstand; s. d.

Relief (bildende Kunst), im Allgemeinen jede erhobene plastische Arbeit auf flachem Grunde, derselbe mag nun aus Stein, Holz oder Bein bestehen. Die verschiedenen Abstufungen derselben nach den Graden der Erhöhung nennt man Basrelief und Hautrelief (im Italienischen basso rilievo, alto rilievo, auch wohl mezzo rilievo und altissimo rilievo). Heut zu Tage ist allge-

mein der Ausdruck Basrelief vorherrschend; eine Art, die eben bedeutend genug hervortritt, um ein vollkommenes und verständliches Bild zu geben, ohne durch zu weit hervortretende Massen auf Kosten der Wahrheit und Natur nach Effect zu streben. Die noch vorhandenen ewigen Muster der altgriechischen Künstler bestehen auch nur aus eigentlichen Basreliefs, die noch dazu ursprünglich sehr flach gearbeitet waren, ohne dadurch an Ausdruck und Wahrheit im Mindesten zu verlieren. Erst die Römer, den Griechen an Kunstsinn unendlich nachstehend, suchten durch technische Ausführung zu ersetzen, was an Geist gebrach; ihre Nachfolger blieben dieser Methode getreu, und so entstand jenes alto-rilievo und altissimo-rilievo, wo die vordersten Figuren fast ganz freistehend erscheinen; ja in der Folge verirrte man sich sogar bis zu perspectivischen Darstellungen mit Landschaften, und suchte so viel möglich dem Relief malerische Wirkung zu verleihen; eine dem Wesen der Sache durchaus fremde Verwirrung, wozu indessen große Meister, selbst Canova, nicht wenig beitrugen. Nur Thorwaldsen erkannte das wahre Wesen und die Vorzüge der antiken Reliefs, und verfertigte mehre Meistergebilde in deren Geiste, worunter sein herrlicher Triumphzug Alexander's, dann Achilles 2c. vorzüglich auszuzeichnen sind. Indessen ist die theilweise und nur bei einzelnen Figuren oder Gruppen Statt findende Anwendung des Hautreliefs nicht geradezu zu verwerfen, ja sie verleihet oft, mit Geist und Geschmack angebracht, dem Ganzen Ausdruck und Bedeutung, nur muß die Anwendung und Ausarbeitung der vorstehenden Figuren nicht ins Kleinliche und Aengstliche gehen, und in dieser Hinsicht sind die, obschon äußerst künstlich gearbeiteten, Reliefs an dem berühmten Grabmal Kaiser Maximilian's I. in der Hofkirche zu Innsbruck nur geniale Verirrungen zu nennen, da auf denselben jede Lanzenspitze zahlreicher Heere mit unsäglichem Fleiße auf das Feinste ausgearbeitet, und jeder Zwischenraum mühsam durchbrochen ist, so daß sich das Ganze (vollkommen den künstlichen Elfenbeinarbeiten gleichend) allerdings als ein Resultat des mühsamsten Fleißes, aber keineswegs den Anforderungen wahrer Kunst genügend, darstellt, obschon es schwerlich Marmorarbeiten gibt, die diese Reliefs in der Feinheit der Ausführung und zahlloser Menge der oft dreifach über einander aufgetragenen, in Hautrelief übergehenden, ganz frei heraustretenden Gegenstände, übertreffen, oder ihnen auch nur gleichkommen. Die herrlichsten noch übrigen Denkmale alter Zeit, in dieser Art, sind die berühmten Elgin-Marbles, eine Sammlung herrlicher Bruchstücke der griechischen Bildhauerkunst aus Phidias Zeitalter, welche Lord Elgin während seines Aufenthaltes in der Türkei zusammenbrachte, und dem britischen Museum überließ, welche unzählige Male plastisch nachgebildet und nachgestochen wurden. Auch die k. k. An-

tikensammlung in Wien besitzt in dem herrlichen sogenannten Fugger'schen Sarkophag, die Schlacht der Amazonen vorstellend, ein kostbares Denkmal altgriechischer Sculptur; s. Bildhauerei. Noch muß erwähnt werden, daß man ehemals, sowohl in Aegypten, als auch Anfangs in Griechenland die Basreliefs theilweise mit Farben zu belegen pflegte; eine Geschmacklosigkeit, die bei den kunstsinnigen und feingebildeten Griechen bald der edelsten Einfachheit Platz machte. Die Gesetze der Composition sind für das Relief fast dieselben wie für die Malerei, die Contour der Figuren im Relief verstärkt den Effect der Zeichnung, und manches kann im Relief dargestellt werden, was die Bildhauerkunst nicht gestattet.

Repercussio (lat.), Wiederschlag; s. Fuge.

Repertoire (franz., Theater), das periodische Verzeichniß der aufzuführenden Bühnenstücke, im engern Sinne der Inbegriff jener Stücke, die als tüchtig bewährt, gleichsam den geistigen Fond eines Theaters bilden. Je verständiger und kunstsinniger die Schauspieldirection, je begabter und vielseitiger die Darsteller, desto gediegener und reichhaltiger wird das Repertoire, dessen Wahl, bei dem großen Einfluß der Bühne auf das Volk, nicht gleichgiltig ist, als Geschmacks- und Geistesbarometer der Kunstanstalt den Maßstab ihres Strebens, ihrer Leistung und ihrer Kräfte gibt. Jedes auf gesunder Basis beruhende Theater wird in seinem stehenden Repertoire, d. h. in der Summe der aufgeführten und zur Aufführung bereit liegenden Stücke, sowohl im recitirenden Schauspiele, wie in der Oper, die anerkanuten Muster- und Meisterwerke enthalten, und »auf dem Repertoire bleiben,« sagt man daher von einem dramatischen Erzeugnisse, welches nicht bloß ephemer in einigen Darstellungen spurlos vorüberzieht, sondern als bleibend von Zeit zu Zeit zur Aufführung kömmt. Bühnen niedern Strebens, denen kein Mittel zu klein ist, um nur ihre Räume und ihre Casse zu füllen, suchen für das schau- und neuigkeitslustige Publicum bloß Varietäten zu bringen, haben daher selten ein stehendes, niemals ein gutes, bloß ein Repertoire im weitern Sinne, nämlich das wöchentliche und monatliche Verzeichniß der aufzuführenden Stücke, nebst Bestimmung der Proben, was aber gewöhnlich viele Abänderungen leidet.

Repetition (vom Lat., Rhet.), Wiederholung, Redefigur zur Fixirung der Aufmerksamkeit, besonders um einzelne Begriffe vorzüglich herauszuheben, welche darin besteht, daß einzelne Wörter oder ganze Sätze wiederholt werden. Zur ersten Form gehört die Epizeuxis, Anaphora und Epanodos (s. alle diese Art.); zur zweiten die Epiphora, Symploke (s. d.) und Epanolepsis, nach welcher eine Periode mit demselben Worte schließt, womit sie angefangen; z. B. Fort! beflecke nicht länger mein Haus mit deiner

Gegenwart, fort! — (Theater und Musik) so viel wie Probe. Dagegen gebrauchen die Orgelbauer das Wort repetiren, um die bei einigen Orgelstimmen gewöhnliche Wiederholung der vorhergehenden Größe des Pfeifenwerkes bei den höhern Octaven der Claviatur zu bezeichnen; denn es ist z. B. bei den Mixturen gebräuchlich, daß mit dem Anfange der zweiten oder dritten Octave, die Größe der Pfeifen der tiefern Octaven wiederholt wird, damit in den höhern Octaven das Pfeifwerk nicht zu klein und zu schreiend werde.

Repetitionszeichen s. Wiederholungszeichen.

Replica (franz. réplique), zuweilen auch, jedoch fehlerhaft, redita, besser ridita. 1) Wiederholung, z. B. senza replica, ohne Wiederholung, si replica, wird wiederholt u. dgl. m. 2) Antwort, wenn nämlich eine Stimme die von einer andern vorgetragene Melodie in derselben, oder in einer andern Tonart wiederholt oder auch nur fortsetzt.

Reprise (franz., Theater), die Wiederaufführung eines Drama's oder einer Oper, nachdem sie einige Zeit vom Repertoire verschwunden waren. Ob man halb vergessene Werke wieder erwecken und dem Publicum darbieten soll, hängt sowohl von der Besetzung als vom Geschmacke des Publicums ab, und der Erfolg ist oft zweifelhaft. Manches Werk hat bei seiner Reprise mehr angesprochen, als in seiner Neuheit; gewöhnlich war der Fall umgekehrt, besonders wenn es nur ein gewöhnliches Bühnenmachwerk ohne tiefere innere Bedeutsamkeit war, daher antiquirt erschien. Auf jeden Fall sind Reprisen für die Opernsänger nicht allein ein Prüfstein, sondern auch im höchsten Grade belehrend; sie lernen die verschiedenen Gattungen des Vortrages kennen, und werden nicht einseitig, was sonst wohl oft geschieht. — (Musik.) Jeder Satz einer Arie, eines Liedes, eines Tanzes, eines Marsches u. s. w. der wiederholt wird, was durch die Wiederholungszeichen angedeutet ist; s. Wiederholungszeichen.

Requiem (Aesth. u. Mus.), Todtenmesse, Seelenamt, eine Gattung der musikalischen Messe, welche in der katholischen Kirche für die oder für einen Verstorbenen aufgeführt wird. Sie hat ihren Namen von den ersten Worten des Textes, welche requiem aeternam dona eis domine heißen. Wenn man auf den wahrhaft poetischen Text des Requiems Rücksicht nimmt, der bald in sanfter Klage und Wehmuth sich ergießt, bald imponirend die Größe und Majestät des ewigen Gottes preiset, bald alle Schrecken des Gerichtes verkündiget, und die Posaune des Todtenengels erschallen läßt; so muß man gestehen, daß das Requiem fast das höchste musikalische Werk ist, in welchem ein Tonsetzer alle Kräfte der Solo-, der Chorstimmen und des Orchesters entfalten kann. So darf man unbedingt Mozart's Requiem, obgleich von einer andern

Hand vollendet, dann Cherubini's Todtenmesse zu den seltenen Meisterwerken zählen, die nie veralten werden. Manche finden, daß der Text zu wenig Abwechslung darbietet und das Ganze einförmig wird, weil der Charakter der Trauer überall vorwalten muß; sie sind aber in einem Irrthum befangen, denn Pracht und Majestät sind vom Requiem durchaus nicht ausgeschlossen, und Sehnsucht nach einer bessern Welt, Freude an der Herrlichkeit Gottes, Vorgefühl der heitern, ewigen Ruhe, gestatten auch zarte, gemüthvolle Melodien. Ueberdieß hat es für jeden Componisten einen besondern Reiz, zu denken, daß mit seinem Werke seiner sterblichen Hülle die letzte Ehre erwiesen werden wird; ein Gefühl, das seiner Arbeit einen besondern Stempel aufdrücken muß. Ist doch die Empfindung, die im Requiem vorwaltet, diejenige, die ganz besonders gut sich in Tönen ausdrücken läßt, und in welcher die Tonkunst ihre reichsten Schätze entfalten kann. Das Requiem besteht übrigens fast aus denselben Theilen, wie die musikalische Messe, nur daß am Schlusse das Libera me domine gesungen wird.

Requisiteur (von requisitum, Erforderniß; Theater), derjenige, welchem die Besorgung der kleinen, zur Aufführung eines Stückes nothwendigen Erfordernisse, Requisiten, anvertraut ist.

Re sol, in der Solmisation des Guido die Mutation dieser beiden Silben auf die Töne d oder g; s. Solmisation.

Resolution, so viel als Auflösung; s. d.

Resonanz (vom Lat., Nachhall; Mus.) ist die, sei es durch fortvibrirende Saiten eines Instrumentes, durch Wände eines sonoren Körpers, oder durch die, in einem Blasinstrumente sich schwingende, Luftsäule hervorgebrachte Verlängerung, oder der Wiederhall des Klanges. Elliptisch oder parabolisch gebaute Wände haben mehr Resonanz als andere. Frei gehalten gibt die Maultrommel fast keinen Klang, zwischen den Zähnen gehalten, tönt sie ziemlich stark; eben so verhält es sich mit der Stimmgabel, mit den Spieldosen, die nur an einen sonoren Körper gehalten, lauter erklingen. Bei allen Saiteninstrumenten bringt die Saite den Klang hervor, aber die Resonanzdecke verstärkt ihn und erzeugt die Resonanz. Durch die Sympathie der Töne erklingen mit einem Tone mehre zugleich, was die Franzosen résonance multiple nennen; jedoch geschieht es durch die résonance sousmultiple, daß, wenn von einer Violine in Doppelgriffen, oder von zwei reingestimmten Violinen, Oboen u. s. w. in der mittlern Höhe zwei Consonanzen stark angeschlagen und ausgehalten werden; z. B. die Terze ce, die Quinte cg, die Quarte gc, die kleine Septime cb, ein dritter tieferer Ton, nämlich das untere c mit erklingt, was man nach Tartini sono terzo nennt.

Resonanzdecke, zuweilen auch Sangboden, bei den Geigeninstrumenten das Dach, ist ein Hauptteil aller Saiteninstrumente, ohne welchen kein heller, starker Ton durch die Saiten hervorgebracht werden kann, denn nur durch ihn werden die Schwingungen der Saiten reflectirt, und die Bewegung der Luft theilt sich dem Organe des Gehörs mit. Die Resonanzdecke der Saiteninstrumente ist immer von reinem, völlig ausgetrocknetem Fichtenholze, das nach Beschaffenheit des Instrumentes bald stärker, bald schwächer ausgearbeitet, und besonders vor fetten Substanzen, Nässe und Einwirkung der Luft geschützt werden muß.

Restauriren (vom Lat., Malerei), herstellen, das Wiederherstellen alter beschädigter Gemälde; eine höchst wichtige Kunst, welche die äußerste Delicatesse in der Behandlung, und große artistische Kenntnisse erfordert. Obschon die Nothwendigkeit geschickter Restauratoren mit jedem Tage fühlbar wird, da die größten Meisterwerke der Kunst aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert allmählich nachzudunkeln und zu verbleichen beginnen, ja mehre derselben durch Localverhältnisse oder Unkunde der Besitzer noch größerer Beschädigung ausgesetzt sind; so hat man diesem so wichtigen Zweige der Kunst dennoch bis jetzt nicht die gehörige Aufmerksamkeit gewidmet, und eine große Zahl von Meisterwerken wurde in den Händen ungeschickter und unkundiger Restauratoren ihrer Eigenthümlichkeit beraubt, zum Theile ganz verdorben. Fast jede große Gallerie liefert zahlreiche Beweise von diesem empörenden Vandalismus, der oft Uebermalen für Eins mit Restauriren nimmt. Indessen gibt es doch hie und da, freilich ziemlich vereinzelt, sehr geschickte Restauratoren, die fast ganz zerstörte Gemälde mit der größten Delicatesse und dem genauesten Studium deren Meister wieder herstellen, ohne daß eine bedeutende Spur ihrer Eigenthümlichkeit — die Hauptaufgabe der Restaurirung — verloren ginge, und welche die seltene Selbstverläugnung haben, ihre Studien und Kenntnisse zur Erhaltung eines dem Verderben nahenden Meisterwerkes zu widmen, statt durch eigene Schöpfungen glänzen zu wollen.

Retardation (vom Lat., Verzögerung; Mus.), Vorhalt, Aufhaltung. Diese kann sowohl in der Harmonie, als in der Melodie Statt finden. Im ersten Falle nennt man sie gewöhnlicher Vorhalt, und sie besteht darin, daß der vorige Accord noch ausgehalten wird, während der Baß schon den Grundton des darauf folgenden anschlägt, und die Oberstimmen erst später nach einem Taktgliede oder Takttheile, oft nach mehren, die zum zweiten Accorde gehörigen Intervalle angeben. Im zweiten Falle hingegen, wo die eigentliche Retardation, das heißt, die Aufhaltung melodischer Noten eintritt, wird am gewöhnlichsten nur eine Wechsel-

note an die vorhergehende melodische Hauptnote gebunden, wodurch eine Verzögerung in der Melodie eintritt, während Grund- und Mittelstimmen meistens unaufgehalten ihren harmonischen Gang fortsetzen. Die Aufhaltung ist daher nur das Widerspiel der Anticipation, wo die melodischen Noten den harmonischen vorauseilen, jedoch weder so pikant, noch so geschmackvoll als diese. Die Retardation ist eine musikalische Coquetterie, die zu versagen scheint, um später durch Gewährung noch mehr zu beglücken. Die Appoggiatur oder der Vorschlag gehört immer zu den Retardationen, die übrigens keinen bestimmten Regeln unterworfen sind, sondern einzig von dem Geschmacke des Tonsetzers abhängen, und meistens angewendet werden, um eine schon etwas gebrauchte oder alltägliche Melodie pikanter und neuer erscheinen zu machen.

Reticentia (lat., Verschweigung; Rhet.), Redefigur; s. Aposiopese.

Retouchiren (franz., Malerei), bezeichnet entweder so viel wie Auffrischen, d. h. ein Gemälde durch eine Art von Waschung und Erneuerung der Farben, Firnißüberziehung ꝛc. wieder frisch machen, oder auch, und eigentlich das Ueberarbeiten und Aus- oder Nachbessern eines eigenen oder fremden Gemäldes, eine Arbeit, welche große Delicatesse und Sorgfalt erfordert, ohne daß letztere dabei sichtbar werden darf. Der im Gemälde herrschende Geist soll gleich beim Untermalen aufgefaßt, beim Uebermalen vollendet werden; ein zu ängstliches Retouchiren nimmt dem Kunstwerke den freien Ausdruck und stört die Wirkung. — (Kupferstecherkunst.) Das Wiederstechen einer durch viele Abdrücke abgenützten Kupferplatte, und hat in diesem Sinne keinen sehr guten Klang in der Kunstwelt, indem Abdrücke von einer retouchirten Platte von Kunstfreunden und Kennern wenig gesucht werden, und im Preise bedeutend unter den ersten Abdrücken zu stehen kommen.

Re ut (Mus.), bezeichnet in der Solmisation des Guido die Mutation dieser beiden Silben auf den Ton g; s. Solmisation.

Rf. oder Rfz., abgekürzt für Rinforzando; s. l. A.

Rhapsodie (von ῥάπτειν, zusammenfügen, oder von ῥάβδος, Ruthe, Lorbeerzweig; Aesthetik), ein fragmentarisch hingeworfenes Convolut von Gedanken und Empfindungen, zwar über einen Gegenstand, doch ohne regelmäßige Stellung, ohne Beobachtung der Form, ohne inneren Zusammenhang, mit Willkür, in gebundener oder ungebundener Rede. Bei den Griechen hießen Rhapsoden die herumwandernden Sänger, die in abgerissenen Bruchstücken theils die homerischen Dichtungen, theils ihre eigenen dem Volke vortrugen; eine Abart davon hatte

man in Deutschland in einigen reisenden Declamatoren. — (Mus.) Eine Art kurzer Fantasie, nur, wo möglich, noch freier.

Rhapsodisch, vereinzelt, unzusammenhängend; s. Aphoristisch.

Rhetorik (griech. ῥητορυκη), war bei den Griechen ursprünglich die Kunst, sich überhaupt deutlich, richtig, zweckmäßig, schön auszudrücken, dann auch die Theorie der Beredsamkeit, und die Kunst der eigentlichen rednerischen Darstellung. Die Römer verpflanzten das griechische ῥητορυκη in ihre Sprache, und nannten die Theorie der Beredsamkeit ars rhetorica; Quintilian bedient sich des Ausdrucks rhetorica in mehr als einem Sinne, bald von der eigentlichen Beredsamkeit, eloquentia, überhaupt, bald von der Beredsamkeit in so fern sie sich auf Anweisung und Theorie gründet, eloquentia artificiosa, bald auf die Anwendung der Kunst der Rede, bald von der Fertigkeit und ihrer Anwendung zugleich. Jetzt begreift man unter Rhetorik im engern Sinne Redelehre, wozu im weitern Sinne noch Anweisung zum mündlichen Vortrage oder Theorie des Stils gehört. Vergl. Rede, Redekunst.

Rhetorisch, so viel wie rednerisch, oft im tadelnden Sinne für zu verziert und überladen, im Gegensatze des ächt Poetischen aus dem Gemüthe und reiner Begeisterung Hervorgequollenen.

Rhythmik (von ῥυθμος), Kreisbewegung, ist die Theorie des Rhythmus, die Lehre von dem geregelten Zeitmaße in der Bewegung, in Beziehung auf Metrik; s. Versbau. In Beziehung auf Musik so viel wie Rhythmopoie; s. d.

Rhythmisch, abgemessen, gleichförmig geordnet. Wenn die verschiedenen Verse, oder die Sätze und Einschnitte, aus welchen eine poetisch-musikalische Periode besteht, mit vollkommener Symmetrie nach den Gesetzen der Rhythmik geordnet und gereiht sind, so sagt man, daß der Vers oder die Musik rhythmisch ist. Findet dieß nicht Statt, ist z. B., um recht faßlich zu seyn, der erste Theil eines Walzers nur von sieben, statt von acht Takten, so merkt auch der Laie, daß etwas abgeht, und man nennt einen solchen Walzer unrhythmisch. Eben so nennt man die Begleitung eines Gesangstückes rhythmisch, wenn dieselbe Figur bei wechselnder Modulation und Melodie stets vom Orchester wiederholt wird. Diese Stetigkeit, die sowohl im edlen als im komischen Stile Statt finden kann, verleiht dem Tonstücke einen besondern Reiz, wenn es übrigens nicht ganz werthlos ist. Das Ganze ründet sich und bringt einen Totaleffect hervor, da es die Fortdauer derselben Empfindung, das Vorwalten des gleichen Gedankens schildert, und so den Eindruck der Freude oder des Schmerzes, den der Sänger empfindet, steigert. Fast in allen Opern findet man häufige Beispiele der rhythmischen Begleitung.

Rhythmische Betonung der Silben — Rhythmische Cäsur, Rhythmische Gliederung, Rhythmische Reihe, Rhythmische Takte, Rhythmischer Accent; — (Metrik) s. Quantität, Accent und Vers.

Rhythmometer, Taktmesser; s. Metronom.

Rhythmopoie, Taktordnung, nannten die Griechen jenen Theil der Musikwissenschaft, der die Gesetze des Rhythmus und alles dahin Einschlagenden vorschrieb. Sie bezog sich vornehmlich auf die Poesie, da die Alten die Macht der für sich allein wirkenden Tonkunst nicht kannten, gab die Gesetze an, wie man durch die verschiedenen Gattungen der Bewegung die verschiedenen Leidenschaften ausdrücken konnte. Die Griechen unterschieden die gedrängte, die breite, die ruhige Bewegung; ihre zu uns darüber gelangten Regeln sind indessen sehr verworren und fast gänzlich unverständlich. Gegenwärtig nennt man Rhythmopoie jenen Theil der Tonlehre, welcher zeigt, wie die Theile der Melodie in Ansehung ihres Umfanges beschaffen seyn müssen, wenn sie unter sich ein für unser Gefühl angenehmes Verhältniß bekommen sollen.

Rhythmus (Metrik und Musik), jede nach einem gewissen Zeitmaß abgemessene Bewegung. Der Rhythmus hat nach **Heyse** keineswegs die Sprache zu seinem alleinigen Stoff, sondern er entsteht überhaupt dann, wenn die still dahingleitende Zeit durch geregelte sinnliche Zeichen, besonders für das Gesicht oder für das Gehör zur Wahrnehmung gebracht wird, und ist in so fern überhaupt die Darstellung des Zeitflusses durch geregelte sinnliche Zeichen. Für das Gesicht kommt der Rhythmus zur Anschauung durch die abgemessene Bewegung beim Tanz, ja schon durch das Aufheben und Niedersetzen der Füße beim Gehen; für das Gehör wird er wahrnehmbar durch den Taktgang der Musik, abgesehen von allen Tonverhältnissen, durch das Geläute einer Glocke, den Schall des Dreschens, Ruderns, Schmiedens rc.; für beide Sinne zugleich durch den Pendel einer Uhr; selbst dem Gefühl wird der Rhythmus merkbar im Pulsschlage. Ueberall, wo die Zeit in vernehmbare geregelte Abschnitte zerfällt, ist Rhythmus; den wir daher, wie **Cicero** richtig bemerkt, wohl an herunterfallenden Tropfen, nicht aber an dem gleichmäßig fortfließenden Strome wahrnehmen. Ja man überträgt das Wort Rhythmus von der Zeit auch auf den Raum und dessen ebenmäßige Eintheilung durch den harmonischen Zusammenhang der Theile eines Körpers; und ein Gebäude, eine Bildsäule, ein Gemälde hat Rhythmus im Raume, wie ein Gedicht oder ein Tonstück in der Zeit. Vorzüglich ist der Rhythmus als die nach bestimmten Gesetzen abgemessene Zeitbewegung in der Musik, und am vorzüglichsten im Versbau zu beachten. Nach den Definitionen der neuen Metriker ist in dieser Beziehung Rhythmus die geordnete Folge von Zeitabtheilungen, durch Stimme und Schall hervorgehoben. Der Schall ver-

deutlicht sich durch das Heben und Sinken, die Stimme durch die kurze und lange Dauer; vergl. Quantität und Vers. In der prosaischen Rede ist auch zur Herstellung des Wohlklanges Stellung und Zerlegung der Perioden nothwendig, die der oratorische Rhythmus oder Numerus heißt (s. Numerus). — In Beziehung auf Musik ist Rhythmus in beschränkterem Sinne das Verhältniß der Tonfüße oder der verschiedenen Notengattungen, aus welchen die verschiedenen Taktarten bestehen, oder der Unterschied der Bewegung, welcher aus der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, aus der Länge oder Kürze der Zeitabschnitte entsteht. Im weiteren Sinne heißt Rhythmus das Verhältniß, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode unter einander haben. In beiden Fällen entspringt das Vergnügen, welches der Rhythmus gewährt, aus der Symmetrie in den verschiedenen Theilen eines Ganzen, aus der richtigen Abtheilung der Zeit, die auf eine allgemein faßliche Weise und mit ungemeiner Genauigkeit selbst in ihre kleinsten Elemente zersetzt wird. Daher kann der Rhythmus, in der ersten Bedeutung dieses Wortes, als das ursprüngliche Element sowohl der Musik als der Poesie angesehen werden. Seine Bewegungen, seine Worte nach dem Zeitmaße symmetrisch zu ordnen, liegt in der Natur des Menschen; daher die Percussionsinstrumente, welche bei allen Urvölkern den andern, welche eine Melodie vorzutragen geeignet sind, vorangingen; daher noch jetzt die Anwendung der Trommel bei dem Marschiren der Soldaten. Der Rhythmus ist demnach immer ein wesentlicher Theil der Musik geblieben, nur fordert er in seiner zweiten Bedeutung ein schon etwas gebildetes Kunstgefühl, ein durch vieles Musikhören geschärftes Ohr, und eine zarte Empfindung für das Geregelte und Ebenmäßige. Je fühlbarer der Rhythmus in einer Tondichtung ist, je größere Wirkung bringt sie hervor; vorausgesetzt, daß übrigens die Leidenschaft oder Empfindung richtig ausgedrückt sei. Alle Künsteleien, wodurch das Verhältniß der Theile unter sich oder zum Ganzen weniger fühlbar wird, können nur schädlich einwirken, wie man sich z. B. durch zur unrechten Zeit angewendete Synkopen leicht überzeugen kann, und der Zuhörer, durch übergroße Aufmerksamkeit ermüdet, hört auf, dem Tonstücke seine Theilnahme zu schenken. Von der andern Seite wäre es allerdings gefehlt, den stark markirten Rhythmus eines Marsches oder Tanzes bei einem, zärtliche Gefühle ausdrückenden, Tonstücke anzuwenden; aber der Rhythmus ist überall unerläßlich, so zwar, daß selbst im Recitative ein gewisses Maß beobachtet werden, und der Prosodie ihr Recht widerfahren muß, soll das Ganze sich nicht in das Unbestimmte verlieren.

Ricercato (ital., ausgesucht; Mus.) nennt man alle Gattungen von musikalischen Compositionen, in welchen besonders

künstliche Nachahmungen angewendet werden; z. B. Madrigale, Fugen. Vor der jetzigen Verflachung haben sich die Italiener darin sehr ausgezeichnet, wie die Arbeiten Palestrina's, Monteverde's, Gesualdo's, Scarlatti's, Marcello's, Durante's u. A. beweisen.

Richtbaum (Bauk.), ein hoher Baum, woran ein Kolben befestigt ist, um vermittelst desselben und eines Seiles, beim Heben eines Gebäudes, das Bauholz in die Höhe zu ziehen.

Richtig, Richtigkeit (Aesth.) s. Correct.

Riesengebälke (Bauk.), Hauptgesimse bei hohen Gebäuden, aus wenigen, aber starken Gliedern bestehend.

Riesenharfe s. Meteorologische Harmonika.

Rinforzando (ital., Mus.), abgekürzt rinf., rfz. oder rf., verstärkend; bedeutet, daß eine oder nach Beschaffenheit der Melodie, mehre Noten oder auch Takte mit größerer Stärke des Tones vorgetragen werden müssen. Eigentlich sollte man nach dem Sinne dieses Wortes es mit crescendo für gleichbedeutend halten, und sforzando für das plötzliche Hervorheben eines Tones anwenden; sie werden aber oft verwechselt, und rinforzando für sforzando, d. h. für ein kurzes forte gebraucht, das sich oft nur auf eine oder zwei Noten erstreckt.

Ringelgedicht (Poetik), so viel wie Rondeau; s. d.

Ripieno (ital., Mus.), in eigentlicher Bedeutung voll, ausgefüllt; sei es, daß man nur dann Chor und Orchester für vollständig ansah, wenn alle Ripienstimmen gesungen oder gespielt wurden; sei es, daß man dadurch andeuten wollte, daß diese Stimmen nur Ausfüllungsstimmen sind. Man bezeichnet mit dem Worte ripieno: 1) in allen Tonstücken für ein volles Orchester, wie Symphonien, Ouverturen, Messen, Cantaten, Oratorien u. s. w. jede doppelt oder mehrfach besetzte Stimme, wie z. B. die Chor- und Bogenquartettstimmen, die nur der erhöhten Wirkung wegen von mehr als einem Individuum oder zwei aus einer einzigen Stimme singenden oder spielenden Individuen zugleich vorgetragen werden. So sind z. B. die Prim-Violinspieler am zweiten, dritten u. s. w. Pulte, Ripienspieler, obgleich sie ganz dasselbe spielen, wie die Prim-Violinspieler am ersten Pulte. 2) Ferner nennt man Ripienstimme, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, jene, welche nur im Tutti mitwirken, und im Solo, sei es nun eines Concertes oder eines Gesangstückes, Pausen zählen. Jeder Copist kann die Begleitungsstimmen zu Ripienstimmen umstalten, wenn er die Begleitung des Solo's durch Pausen ersetzt; da aber, wenn die Solostellen vom Tutti durch die Worte Solo und Tutti unterschieden sind, sich jeder zurecht finden, die Solo's auslassen kann und sicherer einfällt, wenn er die vollständige Stimme vor sich hat, so ist es gerathener, jedem eine vollständige

Stimme vorzulegen. Obwohl man meistens nur bei den Chor-, Violin- und Baßstimmen das Wort ripieno antrifft, so können doch auch die Stimmen der Blasinstrumente so bezeichnet werden, wenn man bei irgend einem großen Werke die Harmonie doppelt oder auch dreifach besetzt, da nur die erste Harmonie dann die Solostellen vorträgt, die zweite und dritte blos im Tutti thätig ist.

Ripienist, Ripienspieler, ist derjenige, der, im Gegensatze zum Solospieler oder Orchesterdirector, nur Ripienstimmen vorträgt, welcher Ausdruck eigentlich bloß bei den Violinspielern, seltener bei den Viola- und Violoncell-, oder Contrabaßspielern angewendet wird. Man fordert vom Ripienisten: 1) daß er seinen Ton ganz in der Gewalt habe, und Solostellen sanft und leise eben so begleiten, als im Forte einen starken, vollen und markigen Ton entfalten könne; 2) daß er im Treffen und Notenlesen große Fertigkeit besitze, da er nicht wie der Solospieler, oder doch nur selten, bei den Proben schwierige Stellen einüben kann; 3) daß er nicht allein sicher und fest im Takte sey, sondern mit größter Aufmerksamkeit und Pünktlichkeit stets auf das Ganze blicke und höre, alsogleich dem Winke des Dirigenten gehorche, sich an das Ganze anschließe, die Bezeichnungen des Tonstückes sowohl in Hinsicht der Stärke oder Schwäche des Vortrages, als auch in Bezug auf die Accentuirung, das Schleifen oder Abstoßen der Noten genau befolge, sich durchaus keine Willkür, keine nicht ausdrücklich angezeigte Verzierung erlaube; und 4) durch Uebung und Kenntniß in den Stand gesetzt sei, den wahren Sinn und Ausdruck des Tonstückes gleich zu fassen.

Risoluto (ital., Mus.), entschlossen, kräftig, beherzt; z. B. Allegro risoluto, ein nicht sowohl rasch, als mit männlicher Entschlossenheit vorzutragendes Allegro, in welchem die Töne eher stark und markig angeschlagen, als weich gespielt und das Staccato besonders markirt werden muß. An einander geschleifte Töne, empfindsame Verbindung derselben, passen nicht zu dem Begriffe des Risoluto.

Riß (Graphik), Zeichnung eines Gegenstandes, wobei nur die Hauptzüge in einfachen Linien angedeutet sind; in Beziehung auf Architectur s. Baurиß.

Ritardando, abgekürzt ritard., auch zuweilen, jedoch fehlerhaft, tardando, tard., musikalische Vortragsbezeichnung, nach und nach langsamer, allmählich von einer schnellern zu einer mäßigern Bewegung übergehend. Dieser Ausdruck hat in Hinsicht auf das Zeitmaß dieselbe Wirkung wie das Diminuendo auf die abnehmende Stärke des Tones. Nur muß man sich hüten, das Ritardando willkürlich, und wo es nicht vorgeschrieben ist, zu oft anzuwenden; man läuft Gefahr, auf diese Weise ein Tonstück ganz

zu entstellen und ihm einen andern Charakter zu geben, als der Tonsetzer beabsichtigte.

Ritornell (vom Ital., Mus.), ein bald kürzerer, bald längerer Instrumentalsatz, der vom Orchester als Einleitung zu einer Arie oder einem andern Gesangstücke vorgetragen wird, und sich auch öfter theils in der Mitte, theils am Schlusse desselben entweder in gleicher oder auch in gänzlich veränderter Gestalt wiederholt, sowohl um den Ausdruck zu steigern, das Musikstück zu runden, als um dem Sänger einige Zeit zur Erholung zu gönnen. In den Arien der ältern Componisten war das Ritornell nichts anderes, als das entweder ganz oder theilweise vom Orchester vorgetragene Motiv der Arie selbst, das in der Mitte und am Schlusse derselben wiederholt wurde, und meistens mit einigen Takten im Forte endigte. Daher der Name Ritornell, von ritorno, Wiederkehr. In neuerer Zeit hat man auch darin mehr Abwechslung gebracht. Leidenschaftliche Gesangstücke haben oft gar kein Vorspiel, und nur die zur Erholung des Sängers unentbehrlichsten Zwischenspiele. Den Schluß bezeichnen meistens, sehr verständig, nur wenige Accorde, da ein langer Instrumentalsatz am Ende nur Langeweile erregt und den Eindruck des Ganzen schwächt. Dagegen gibt es zuweilen Ritornelle von beträchtlicher Länge, in welchen sich auch Soloinstrumente, entweder allein oder concertirend, hören lassen. Sie sind nur passend, und können nur dann Effect hervorbringen, wenn die Situation diese Breite gestattet. Gegenwärtig ist in Hinsicht der Ritornelle dem Componisten die größte Freiheit gestattet, nur hat man doch meistens das Motiv des Gesangstückes, als Motiv des Ritornelles beibehalten, und außer seltenen Fällen, ist der Charakter des Ritornells noch fast immer demjenigen des darauf folgenden Stückes angemessen gewesen. Obwohl in der Regel der Ausdruck Ritornell einen vom Orchester vorgetragenen Satz bedeutet, so bezeichnet man doch auch z.B. in einem blos von dem Fortepiano oder der Harfe begleiteten Liede oder Gesangstücke alle Vor-, Zwischen- und Nachspiele mit diesem Worte.

Ritornello (ital.). Die italienische Poetik hat die so sehr beliebte Gattung Volksgesang zwar nicht anerkannt, doch existirt er sehr häufig; er besteht gewöhnlich aus drei Zeilen im Versbau des Sonetts, zwei beliebige Verse werden mit einander gereimt, und ohne weitere Sinnverbindung folgen mehre Ritornelle auf einander, die theils einzeln, theils von verschiedenen Stimmen gesungen werden, zuletzt sich in eine Art Chor vereinigen. Es sind meistens Schnitter- und Schäferlieder.

Ritterpoesie (Poetik), zerfällt in die zwei Hauptheile der Ritterepopöe und des Ritterromans. Die Verherrlichung der groß-

artigen Thaten der Helden des Mittelalters war der Hauptzweck der alten Ritterpoesie, die nach dem Geiste der Poesie in der Periode des Ritterthums überhaupt eine höchst romantische Färbung hatte. Die Troubadoure in dem südlichen, die Trouveren im nördlichen Frankreich und die Minstrels in England hatten keinen würdigeren Gegenstand, als an den Thaten der Ritter und ihren Abenteuern ihr Dichtertalent zu üben. Ernster und größer war die Ritterpoesie Deutschlands, besonders des Nordens. Im bekannten Niebelungenliede, dieser Iliade des Nordens, weht der Geist geheimnißvoll und heroisch. Eine eigenthümliche Färbung erhielt die Ritterpoesie durch das Fabelhafte und Wunderbare, welches später mit Feen-, Hexen- und Zauberdichtung sich verschwisterte. Riesen und Zwerge kamen nun in ihr Gefolge. Der Geist des Wunderbaren, durch den Geist des Christenthums jener Zeit geleitet, führte die christliche Ritterpoesie herbei. Die Ritterromane schweben fast alle zwischen Fabel und Dichtung, zwischen Wunder und Wirklichkeit; jedoch bezieht sich dieß nur auf die alte Ritterpoesie, wie man sie in den ältesten Sagen, dem Könige Artus, der Tafelrunde, dem Seher Merlin, oder in den altfranzösischen Geschichten von Carl dem Großen und seinen Paladinen, von den Amadissen rc. findet, keineswegs auf den in neueren Zeiten entstandenen Ritterroman, der den Geist und die Thaten des Mittelalters durch die Darstellung der rohesten Gemeinheiten, durch Beschreibungen von Zechgelagen, Raubfehden, Vehmgerichten rc. mehr schmähte als schilderte, jetzt Gottlob ganz vergessen, selbst auch nicht mehr als Futter für den niedrigsten Lesepöbel dient. Die daraus, hauptsächlich aber durch Goethe's Götz von Berlichingen hervorgegangenen Ritterschauspiele, waren von gleichem Geiste beseelt, und schreiten auch nur selten jetzt über die Breter. Ueber die ausgezeichneten Dichter der Ritterepopöen vergl. Epos.

Riverso, rivoltato, rovescio, al rovescio, umgekehrt, bezeichnet entweder eine musikalische Spielerei, nämlich ein Tonstück oder einen Satz, die sowohl vor- als rückwärts, das heißt, vom Ende nach dem Anfange zu gespielt werden können, oder eine contrapunctische Künstelei, eine Art von musikalischem Casse-tête Chinois, welche in eine Fuge oder Nachahmung das umgekehrte Thema, nämlich von der letzten Note zur ersten einführt und bearbeitet. Diejenigen, welche Musik mit den Augen hören und an Verirmustern Gefallen finden, werden sich auch daran ergetzen, nicht so jene, die durch Töne begeistert und bewegt werden wollen.

Rivolgimento (ital.), Umkehrung, daher Verwechslung der Stimmen im doppelten Contrapuncte; s. Nachahmung, Fuge, Contrapunct.

Robinsonade, eine Romansorte, in welcher abenteuerliche Begebenheiten eines Reisenden zu Wasser und zu Lande, in fremden, noch ungekannten Weltgegenden erzählt werden. Sturm und Ungemach, Menschenfresser, Seeräuber, allerlei Ungethüme, Diamantenfischer ꝛc., zum Gegensatze wieder Schilderung der tropischen Zone ꝛc. sind die gewöhnlichen Ingredienzen dieser Gattung, deren Ursprung in einem 1715 erschienenen Romane des englischen Schriftstellers Daniel de Foe zu suchen ist. Unter dem nun allgemein bekannten Titel Robinson Crusoe beschrieb Foe mit vielem Glück die Fata des Schottländers Alexander Selkirk, fand rasch unzählige Nachahmer, und bald hatte jedes Ländchen und Städtchen seinen Robinson, der immer lange unter Cannibalen herumvagirend, endlich mit Schätzen beladen heimkehrte. Unter den Deutschen zeichneten sich durch Bearbeitung dieser Robinsone für die Jugend Campe und Wezel aus, so wie die von Schnabel verfaßte, von Tieck jetzt wieder herausgegebene und von Oehlenschläger umgearbeitete Insel Felsenburg denselben Stoff mit vieler Fantasie behandelt.

Römische Bauart s. Bauart.

Römische Malerschule s. Malerschule.

Römische Ordnung (Bauk.) s. unter Säulenordnung.

Römisches Gewölbe (Bauk.), ein Gewölbe in einem Zirkelbogen.

Rohr (Mus.), das aus Schilfrohr verfertigte Mundstück der Oboe und des Fagotts, so wie des Englischhornes. Nur beim ersten dieser Instrumente wird es an eine kleine, messingene Röhre, die man den Stiefel oder Stift nennt, gebunden, bei den zwei andern aber ohne Verbindung mit einem andern Theile an das Eß gesteckt. Ein gutes Rohr ist für jeden, der eines dieser drei Instrumente spielt, wesentlich, ja unentbehrlich; darum soll auch jeder Oboist oder Fagottist sich selbst die Röhre machen und nach seinem Ansatze zurichten können; bei gekauften Röhren kann man sich auf die Gattung des Rohrholzes oder des Schilfes nie ganz verlassen, und mit vollkommener Sicherheit blasen. Das beste Schilfrohr bezieht man aus Italien, Spanien oder dem südlichen Frankreich. Es muß ganz ausgezeitigt, röthlich gelb, glänzend und glatt seyn; das grünlich aussehende ist nicht reif, und der Ton bleibt stets dumpf. Kurze breite Röhre geben am leichtesten Höhe und Tiefe, aber keinen guten Ton; je weicher das Rohr, je mehr vibrirt es, je besser, klangvoller ertönt demnach das Instrument. Brod in Paris hat eine Maschine erfunden, um sowohl Oboe-, als Fagott- und Englischhornröhre immer gleich und gut zu erzeugen; diese Maschine ist eben so sinnreich als zweckmäßig, und verdient das größte Lob.

Rohrflöte nennt man eine Orgelstimme, die zwar gedeckt ist, jedoch in der Mitte des Deckels ein offenes Röhrchen hat. Sie klingt tiefer als ein ordentliches Gedakt, und jede Pfeife übersetzt sanft in die Quinte. Man hat diese Stimme zu sechzehn, acht und vier Fußton.

Rohrwerk, so viel als Schnarrwerk; s. d.

Rolle (Theater), die einem Schauspieler übergebene einzelne Partie eines zur Aufführung bestimmten Stückes, in dem schriftlichen Auszuge des Antheiles bestehend, was in dem darzustellenden Charakter sowohl zu reden, als sonst zu veranlassen ist. Dieser schriftliche Auszug, Rolle genannt, muß zugleich die Schlußworte des Vorhergehenden (Stichwort, s. d.) enthalten, als Zeichen des Einfallens in der Rede; auch soll alles zur mimischen Bezeichnung Nothwendige, so wie das zur Scenerie Gehörende darin angedeutet seyn. In den Correctionsproben, welche der eigentlichen Leseprobe vorhergehen sollen, sind die einzelnen Rollen mit dem ganzen Stück zu controlliren. Der Schauspieler, der Künstler und Kunstwerk zugleich ist, muß aber nicht nur die ihm zugetheilte Rolle gut auswendig lernen, um sie mechanisch herzuplappern, sondern er muß das ganze Stück im Zusammenhange kennen, sich dann in den Charakter seiner Rolle lebhaft hineindenken, den Geist und Sinn derselben in den Wechselbeziehungen zu den andern klar und lebendig auffassen, um den Charakter plastisch hervortreten zu machen, die Wahrheit mit Idealität zu verschmelzen, mit einem Worte: er muß studiren (s. Schauspielkunst). Ein von Natur begabter, durch innern Geist und äußere Mittel berufener Menschendarsteller wird sich zwar in kein eigentliches Fach einzwängen, doch bestimmen Neigung, Alter, Gestalt, Organ dem Schauspieler, jene ihm vorzüglich zusagenden Rollen, zu deren Darstellung er die Weihe und die Beglaubigung — ein für den Repräsentanten unumgängliches Erforderniß — vorzüglich in und an sich trägt; daher die Eintheilung der Kunstleistungen und die dafür angenommene Benennung Rollenfach, nach welchem die Engagements geschlossen werden. Bei dem recitirenden Schauspiele nimmt man als nothwendige und feststehende Rollenfächer an: erste, zweite und dritte Liebhaber, Helden, Intriguants, Chevaliers, zärtliche Väter, polternde Alte, Vertraute, Bedienten- und Soubretten, naive und sentimentale, hoch- und niedrig-komische Rollen. Eine gewisse Vielseitigkeit ist wie in jeder Kunst achtungswerth, doch ist es nur selten einem Talente gegeben, sich in verschiedenen Sphären gleich ausgezeichnet zu bewegen, und wenn einige Schauspieler in neuester Zeit, aus lauter Sucht nach Genialität, in einem Abend heterogene Charaktere darstellten, z. B. den Carl und Franz Moor in Schiller's Räubern, so gehört dieß zu den theatralischen Gauklerstücken,

und konnte nur der Seltsamkeit, nicht der Kunstleistung willen ansprechen. Wohl gibt es einzelne Rollen, wo Doppelcharaktere darzustellen sind, nämlich solche Rollen, welche neben dem eigenen Haupt- und Grundcharakter, mehre andere Charaktere darzustellen haben, um die übrigen Personen im Stücke zu täuschen; hier erscheint meist der falsche Charakter gegen die Mitspielenden, der wahre gegen das Publicum in Handlung, und es bleibt hier die Aufgabe des Schauspielers, vorzüglich den Hauptcharakter richtig aufzufassen, den falschen zwar auch naturgemäß wieder zu geben, doch immer den Grundcharakter etwas durchschimmern zu lassen; in der Darstellung des Hauptcharakters muß daher der Schauspieler so wahr und einfach als möglich seyn, um in der Darstellung des falschen Charakters etwas übertreiben zu können. Dankbare und glänzende Rollen heißen in der Theatersprache diejenigen, die dem Schauspieler Gelegenheit bieten, sich in interessanten, die Theilnahme des Publicums leicht erregenden, das Gefühl scharf ansprechenden Situationen, durch Mimik und Declamation Beifall zu erringen, wozu auch der Abgang gehört (s. d.). Costümerolle heißt jene, die nicht in moderner bürgerlicher Kleidung, sondern in der einer gewissen Zeit oder einem gewissen Stande angemessenen Garderobe dargestellt wird. — (Bauk.) Ein auf mehren Seiten mit Schnecken verzierter Krag- oder Schlußstein. — (Mus.) Eine Notenfigur, bei welcher der Hauptton mit seiner großen Ober- und seiner kleinen Untersecunde, oder umgekehrt mit seiner kleinen Ober- und seiner großen Untersecunde in schnellem Zeitmaße abwechselt,

Roman (Poet.), von der lingua romana vulgare also benannt, nämlich der romanischen Sprache, d. i. derjenigen Sprache, welche in den besonders süd- und westlich-römischen Provinzen durch die Vermischung des Lateinischen mit den üblichen Landessprachen und den Wörterformen der fränkischen, vandalischen, hunnischen und lombardischen Dialecte entstand. Man nannte sie die romanische, zum Unterschied von dem Jargon der Barbaren auf der einen, und von dem reinen römischen Idiom auf der andern Seite. Zweige dieses romanischen Sprachstammes, deren Grundcharakter immer die lateinische blieb, sind die italienische, französische, spanische und portugiesische. In diesen südlichen Sprachen entstand zuerst die zwischen Historie, Epopöe und Sage schwimmende Ritterpoesie (s. d.), und weil es die romanisch-provençalische Volkssprache war, in welcher jene fabelhaften Erzählungen geschrieben waren, adoptirte man später für jede abenteuerliche, ja unnatürliche Begebenheit, den Ausdruck Roman. Zur epischen Form der Poesie gehörend, begreift man jetzt darunter die ausführliche Erzählung interessanter Begebenheiten, verknüpft in dem abgeschlossenen Lebensganzen eines mit der Convenienz und dem bürgerlichen Leben ringenden Individuums. Bei

dem Umstande, daß der Roman in unserer Zeit eine Hauptrolle in der Literatur spielt, und unter allen Dichtungsformen die gelesenste, populärste und wirksamste ist, unter diesem Rahmen sogar alle Elemente des Lebens, der Kunst und Wissenschaft, die Bilder der Zeit und Vergangenheit, Lebensweisheit, ja sogar eine gewisse Weltansicht darin abgespiegelt erscheint; bei der eigentlichen Tendenz des Romans, in der Darstellung der Erlebnisse einer einfachen Menschennatur die Menschheit zu charakterisiren, ist er allerdings von großer Wichtigkeit, und bildet beinahe, besonders wenn er auf historischer Grundlage beruht, das Epos unserer Zeit. Beinahe nur, denn durch den Roman ist das Epos keineswegs ausgeschlossen oder entbehrlich gemacht, wiewohl es jetzt minder populär ist; daher erst neuerlich ein guter Kopf behauptete: Wer sicher vor Gelesenwerden seyn will, schreibe jetzt ein Heldengedicht. — Der Roman hält sich an das Individuelle, und wirft nur einzelne Blicke auf die Welt im Großen, das Epos ist universell. Die Einheit liegt im Epos minder in der Person, als in der Welt der Erscheinungen. Im Romane, sagt der scharfsinnige Denker Ast, entwickelt sich Alles aus der tiefsten Individualität, der innigsten Subjectivität, also aus der Absolutheit des Gemüthes. So wie also in ihm Alles aus der geheimsten Tiefe des Menschen ausfließt, die ihr unendliches freies Leben in tausend Lichtgestalten und Farben offenbaren kann, so kann auch der Roman alle Formen der Poesie in sich aufnehmen. Als Geschichte und Erzählung aber muß der Roman, da das Geschehene ein Reales, an sich Gesetztes, und von der Freiheit des Menschen Unabhängiges ist, die Form des rein Historischen und Objectiven annehmen, also in Prosa erzählen; aber die absolute Freiheit, die aus der Subjectivität fließt, offenbart sich in der phantastischen Erfindung und Construction des Geschichtlichen, so wie die Eigenheit des Individuums im phantastischen und musikalischen Geiste des Ganzen wiederstrahlt. Darum auch muß eine epische Entfaltung und Verknüpfung im Romane Statt finden, weil es in der innern Harmonie des Ganzen, in der unsichtbar sichtbaren Gottheit, seinen tiefern Grund hat. Und so wie der Roman die ganze Bildung und Geschichte eines Individuums darstellt, in welchem sich durch wunderbare Schicksale sein Genius offenbart, und das tiefste geheimnißvollste Leben, ein Spiegel der innigsten Selbsterkenntniß und Selbstbeschauung, symbolisch erscheint, so ist er auch die absoluteste aller Dichtungen, in welcher Poesie und Philosophie im tiefsten Centrum des Gemüthes durch das ideale Element, die Liebe, verknüpft zusammenwohnen. — Aus dem Leben gegriffen, das Leben darstellend, können wie dieses, selbst auch die Arten des Romans sehr verschieden seyn; man hat ihn daher in Fächer einzureihen gesucht, Abtheilungen und Unterabtheilungen gemacht, und mit wichtigen Mienen von ernsten,

komischen, satyrischen, philosophischen, eklektischen, didaktischen, humanistischen, psychologischen, humoristischen, sentimentalen, politischen, historischen, Tendenz-, Reise-, Sitten- und Kunstromanen gesprochen, wie wir denn in neuerer Zeit sogar einen theologischen Roman erhielten. Jean Paul unterschied den Roman nach Geist und Form in den der italienischen, deutschen und niederländischen Schule, aber alle diese Eintheilungen lassen sich nicht erschöpfen; das Wesen des Romans ist der Geist der Individualität und Eigenheit, seine Bestimmung ist nicht, Nebenzwecken zu dienen. Man weiß ja bei vielen Romanen nicht, ob Stoff, ob Lehre die Hauptsache ist; Geschichte, Geographie, Nautik, Ethnographie, Kriegswissenschaft, Botanik, Malerei, Musik, Cameralistik werden in Romanen abgesponnen, die Romantik selbst nur als Nebensache behandelt. Der Zweck des Romans ist aber ein ganz anderer. Weil nun das Centrum des Ganzen in ihm die tiefste Individualität ist, so macht die Kunst zwei Hauptforderungen an den Helden des Romans: Er soll gleich den übrigen im Romane auftretenden und handelnden Personen Gestalt und Charakter haben, und zweitens soll sich sein Charakter weder zu energisch, noch zu nihilistisch aufweisen. Der Romanheld dürfte, wie Goethe's Wilhelm Meister, im Gegensatze zum Helden des Dramas, nicht allzu kräftig dastehen. Es ziemt ihm eine gewisse Passivität; Dichter und Leser, beide würden ihre Freiheit zusetzen bei einer übermächtigen Erscheinung, die nichts neben sich duldete, und überall, wo sie hintritt, nur ihren Schatten auf die Gegenstände würfe; aber wenn auch Gestaltung allerdings das vornehmste Gesetz des Romans ist, so muß man doch mit Wienbarg fragen: Aber was sind Gestalten, welche Bedeutung haben sie für die Poesie, für das innere Auge, die ideale Theilnahme, wenn das gestaltende Princip, die Seele, nicht aus ihnen hervorleuchtet? — Das Leben darzustellen, ist die Aufgabe des Romandichters, das Leben, die menschlichen Leidenschaften mit allen Nüancirungen, das Leben mit allen Farben des Klimas und der Zeit, und des Dichters bildender Geist muß ordnend schweben über dieses Chaos, und das Lebensprincip erfassen: die Liebe. — Zu den jetzt herrschenden Lieblingsgattungen gehört der sogenannte historische Roman. Der Roman, sagt Wienbarg, verhält sich zur Geschichte genau, wie das Epos zur Tradition. Nur das Epos der lebendigen Tradition ist wahrhaftes Epos, Ilias und Nibelungen; aber der Roman der lebendigen Geschichte ist wahrhaft poetischer Roman. Der Sagen- und Ritterroman der Vorzeit war nur die in Prosa aufgelöste, in Trümmern zerfallene Poesie nationaler Sagen und Gedichte. Die meisten Romandichter schilderten nur ihre Zeitgenossen. — Eine andere Gestaltung erhielt der historische Roman

erst in späterer Zeit. Was die Einheit, die Episoden, die Charakteristik des Romans betrifft, gelten die für das Epos aufgestellten Bestimmungen. Form und Einkleidung desselben sind gewöhnlich die erzählende, auch zur leichtern Charakteristik zuweilen die Briefform; die dialogische Manier, wie Meißner, Feßler, Schlenkert u. A. sie ehemals handhabten, schweift zu sehr ins Gebiet des Dramatischen und ist nicht mehr üblich. Ueber die Entstehung und Bildung des Romans siehe oben, und vergl. Ritterpoesie. Die Griechen und Römer hatten Nationalepopöen, aber keinen Roman. Xenophons Kyropädie könnte allenfalls für einen solchen Versuch in der historischen Gattung gelten. Die der später entarteten Zeit angehörenden Liebesgeschichten von Heliodoros, Longos, Achilles Tatios, stehen in allen Beziehungen zu tief, um in dies Gebiet eingereihet zu werden. Das eigentliche Vaterland des Romans ist die Normandie, wiewohl ihn auch einige den Arabern vindicirten. Später findet man ihn, von Frankreich ausgehend, in der allegorischen Schäferwelt, langweilig-ernst, unnatürlich-prunkend, saft- und geschmacklos. Der neuere Roman kam von England, Daniel de Foe schuf den Robinson, Richardson den Sitten- und Familienroman, Swift den satirischen, Fielding den komischen, Sterne den humoristischen, Anna Radcliffe den schauerlichen; ihnen strebten nach Smollet, Goldsmith, Horace Walpole, Mackenzie, Cumberland, Israeli u. m. A. Alle überstrahlte Walter Scott durch seine meist in vaterländischem Geschichtboden wurzelnden Romane; in seine Fußstapfen traten: Allan Cunningham, Horace Smith, und der Gründer der Seeromane der Nordamerikaner, Fenimore Cooper; ausgezeichnet durch psychologischen Scharfblick und Naturmalerei ist Washington Irving, wie Edward Lytton Bulwer durch die Kunst der Auffassung interessanter Lebenserscheinungen, im Gegensatze der Scott'schen Vergangenheit meist durch Schilderung der Gegenwart, durch Humanität und classische Bildung, die überhaupt, so wie eine gewisse Breite, zu den wesentlichen Eigenthümlichkeit der englischen Romandichter zu gehören scheint. Die geistreiche Lady Morgan bewegt sich in der Sphäre des politischen Romanes mit Glück, und als lebhafter Darsteller frappanter Genrebilder ist gegenwärtig Capitän Marryat ein Liebling der Lesewelt. Die Franzosen haben sich im Gebiete des Romans mehr durch Leichtigkeit, Anmuth, Frivolität, und in neuester Zeit sogar durch Hypersthenie als durch Menschenkunde, Ernst und Tiefe hervorgethan. Honore d'Urfé führte den rhetorisch-prunkenden, galanten Schäferroman ein, den Jean Parclay, Calprenede, Combreville, hauptsächlich die Gräfin de la Fayette, durch naturgemäßere Schilderungen verdrängten. Als werthvoll sind von den Aeltern zu nennen: der Sittenmaler Lesage, der fruchtbare Prevot, der lebendige,

nur zu faunisch-lüsterne Crebillon, Voltaire, Diderot, Laclos, Louvet, Rousseau, Marmontel, Bernardin de St. Pierre ꝛc.; unter den Neuern hat Pigault le Brun viel Fabriksarbeit geliefert, Madame Genlis viel gepredigt und gelangweilt, Chateaubriand viel blendende Phrasen losgelassen, aber auch durch Glanz der Darstellung sich erhoben, und Madame Stael durch Veranschaulichung des gesellschaftlichen Lebens der höhern Stände und begeisterte Kunstgefühle, Madame Cottin durch Zartheit und Seelenadel, Adele de Souza, Pougens, die Herzogin von Duras u. A. sich rühmlich ausgezeichnet. Die neueste sogenannte romantische Schule in Frankreich hat nicht nur durch das Drama, sondern auch vorzüglich durch den Roman sich von den Fesseln der altclassischen Schule zu emancipiren gestrebt und ist in Extreme verfallen. Anstatt der frühern, graziösen Leichtigkeit, der netten, reinlichen Form, der feinen Lebensbilder aus den politischen und socialen Verhältnissen, sucht diese Schule blos Interesse, Spannung und Aufsehen zu erregen, beleidigt Sitte und Geschmack durch Grellheit der Zeichnungen, hat als Panier die Maxime aufgestellt, daß sie nur nach Wahrheit ringen wolle, verletzt aber in ihrer Grellheit diese Wahrheit, und tritt die Schönheit auf Kosten der Wahrheit mit Füßen (vergl. Entsetzen und Romantik). Die bedeutendsten dieser romantischen Romandichter sind Victor Hugo, Eugene Sue, Balzac, Michel Raymond, Alexander Dumas, Paul de Cock (mehr Pigault le Brün II. und Lieblingsschriftsteller der Grisetten), Charles Nodier, Jules Janin, Alfred de Vigny, Vitet, Soulié, Dudevant-Sand, Alphons Carr, Merinier ꝛc. Italien und Spanien haben in früherer Zeit, außer Cervantes und Boccaccio's herrlichen Schöpfungen, nur sehr Unbedeutendes im Romanfache geliefert; unter den Neuern ist bloß Manzoni und Rosini zu nennen. In Deutschland wurden frühe romantische Erzählungen aus der Fremde eingeführt, und im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert findet man schon viel einheimische Abenteuer und Schwänke, so Nithard Fuchs, Till Eulenspiegel, Wigand von Theben, Claus Narrenhistorien, Fortunatus, die hochpoetische und tiefbedeutende Sage von Faust, Ahasverus ꝛc.; im sechzehnten Jahrhundert erhielt der Roman durch Hirschfeld und Buchholz eine höhere Richtung, indem sie die Zustände der Zeit, auch vaterländische Stoffe zu schildern versuchten; nur zu überkräftig und dadurch in unleidlichen Schwulst versinkend, traten später Lohenstein und der überspannte Ziegler auf, denen im siebzehnten bis im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts eine Flut fader Unterhaltungsschriften folgte, die Armuth und Verschrobenheit des Zeitalters beweisend. Endlich kam von England der Impuls, es entstanden die Robinsonaden (s. d.). Nachdem man die Abenteuer und Seeräuber, Weltumsegler und Diamantenfischer satt hatte,

entstand durch Gellert der Familienroman, dem Hermes und andere nachfolgten, bis Goethe durch seinen Werther, Miller durch seinen Siegwart die Thränendrüsen aufschlossen, und Seufzer und Mondschein an die Tagesordnung kamen; darauf moralisirte Sintenis, schwärmte Jung-Stilling, spottete gutmüthig Miller von Itzehoe, und erzählte angenehm, doch oft zu geschminkt Meißner. Der Siegwartische Jammer, die Häuslichkeit und Moral mußten bald der Sturm-, Kraft- und Drangperiode weichen (durch Goethe's Götz von Berlichingen geweckt). Ritter und Kreuzfahrer, Lanzen und Humpen, Turniere und Vehme waren an der Tagesordnung, bis die Geisterwelt die Körperwelt verscheuchte. Geisterbanner und Seher, Geniusse und Belzebube, Talismane und Kobolde waren in allen Buchläden, es konnte nichts schauerlich genug seyn, bis der phantastische Spieß seine höchst unnatürlichen und doch natürlichen Historien erfand (eigentlich durch Schiller's Geisterseher angeregt). Der Geisterspuck wurde wieder abgelöst durch die Schilderungen der Hofcabalen und geheimer Orden, die immer alles im Dunkeln marionettenartig lenkten; schwarze Brüder und rothe Brüder und graue Brüder entzückten die hungrige Lesewelt, bis (durch Schiller's Carl Moor gerufen) ein Heer von Räubern und Banditen die Höflinge und Bündler besiegte. Diese Gauner, meist Italiener, wurden geschlagen von August Lafontaine's sittlichen und edlen Gestalten, die nur in seinen fließend stilisirten, zahlreichen Werken zu viel Familienähnlichkeit hatten. Fouqué's edle Nordlands Recken und kühne Sangeshelden waren darauf eine Zeit lang en vogue; trotz der tüchtigen Charakteristik und mancher poetischen Gestaltung wurde man doch der Monotonie in diesen Zeichnungen, des mystischen Kleisters, der faselnden Frömmigkeit und des süßen Gemüthes auch bald satt. Es folgten daher schnell, in des hypergenialen Hoffmann's halbverbranntem Gehirne geboren, magnetisirte Jungfrauen, wahnsinnige Musikanten und wirre Alte, die aber auch bald siechten, da der Schöpfer dieser Fratzen, der Vater der heutigen französischen Romantiker, selbst in Asthenie verfiel, und die Herde der Nachahmer nur seinen Wahnsinn, nicht seinen Tiefsinn theilte; daher die Lesewelt sich nun, wenn auch nur kurze Zeit, für Clauren's alltägliche sinnliche Liebeshistörchen entschied, die durch einige üppige Schilderungen, durch das anziehende Erzählertalent des Verfassers, der Masse gefielen; dann durch die beständigen Paraphrasen aus der Technologie, aus der Nautik und Botanik, vorzüglich aber aus der dem Autor so hochwichtigen Kochkunst; die Leser ermüdeten, durch einige gelungene Parodien entlarvt, in ihrer Nacktheit dastanden und zu Grabe gingen. Es trat eine Windstille ein, bis der große schottische allbekannte Unbekannte an die Saiten seiner Riesenharfe schlug, und ganz Europa nun auf einmal, wie mit

einem Zauberschlage, schottisches Zeug in Kleidern, wie in Büchern liebte, und das Anathema über Jeden aussprach, den diese historischen Bastarde nicht entzückten. Tromlitz, Döring, am glücklichsten Van der Velde, Zschokke und Spindler, dann Bronikowsky, Storch u. s. w. bebauten in Deutschland den historischen Roman, den noch vor Scott allda Wächter (Veit Weber), Benedicte Naubert ꝛc. gesäet hatten. Während dieser hier nur leicht skizzirten Phasen des Romans für das große Lesepublicum, hatten mehre bedeutende Talente es versucht, für einen gewählteren Kreis in dieser Gattung zu wirken; so gräcisirte Wieland, pädagogisirten Salzmann, Pestalozzi, Schulz, philosophirten Jacobi, Fries, Bouterweck, Mayern, Klinger, schufen Hippel, Hamann, Benzel-Sternau und der durch kristallreine Tendenz, Gemüthstiefe, Genie und Scienz alle überragende Jean Paul Friedrich Richter den humoristischen, der Classiker Goethe, der überschäumende Heinse, der sinnige Ernst Wagner den Kunstroman, und die Blume der deutschen Romantik, von Goethe gepflanzt, von den Brüdern Schlegel sorgsam gepflegt, blühte herrlich auf in Tieck, Hardenberg-Novalis, Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, Adalbert von Chamisso ꝛc. Jetzt herrscht eine Windstille, die Scottomanie hat nachgelassen, hie und da wüthet das Fieber der französischen Hyperromantik, die Initiative zu einer neuen Gattung ist noch nicht gegeben, doch ist die Hinneigung zu plastischen Romanen, und Steffens, Refues, König, Wilibald Alexis, Leopold Schefer, Sternberg u. A. haben Interessantes geliefert. Die Verirrungen und Mißgriffe unserer jüngsten Romanliteratur, aus Zügellosigkeit und Sucht nach Paradoxen entstanden, sind zu beklagenswerth, um näher erwähnt zu werden. Außer den bei den verschiedenen Gattungen bereits genannten Romandichtern sind bei mehr und minderer Höhe noch zu bemerken: Musäus, Sophie la Roche, F. Nikolai, Knigge, Kramer, Vulpius, Engel, Th. Huber, F. Jacobs, Thümmel, Kotzebue, Rochlitz, Kind, Starke, A. Wall, Reinbeck, Kosegarten, Schilling, Schmiedtgen, Laun, Friederike Lohmann, Bernhardi, Langbein, Schütz, Hegner, Caroline Pichler, Hauff, Henriette Hanke, Johanna Schoppenhauer, Fanny Tarnow, Blumenhagen, Bührlen, Eichendorf, Bechstein, Duller, Herloßsohn, Lewald ꝛc.

Romanhaft (Aesth.), alles nicht in die Wirklichkeit, sondern in das Gebiet des Seltsamen und Phantastischen Gehörende, nach der Physiognomie der unnatürlichen Charaktere und Begebenheiten in überspannten Romanen, ist nicht mit Romantisch zu verwechseln, dem edleren Idealen, hat eine eigentlich tadelnde Bedeutung.

Romantik, romantisch, nicht mit romanhaft zu verwechseln; hat Namen und Ursprung wie der Roman von der romani-

schen Sprache, denn die südlichen Länder der Römer, die romanischen, hauptsächlich Italien, Spanien und Gallien waren es, wo sich (nicht klar und heiter wie in der alten Griechen-, nicht fest und abgeschlossen wie in der alten Römerwelt) zuerst ein höheres Gefühlsleben entwickelte, und jenes Gemisch von Empfindungen entstand, das hervorgegangen aus Christenthum und Ritterthum, aus den letzten Zuckungen des kolossalen römischen Reiches, aus der Denkweise des rohen, aber kräftigen Mittelalters, aus den theils durch die Kreuzfahrer vom Orient herübergetragenen, theils von den Sarazenen, welche diese Länderstriche früher besaßen, noch zurückgelassenen, abenteuerlichen, feurig schwärmenden Ideen, dem classischen Alterthum gegenüber gestellt, mit dem Namen des Romantischen bezeichnet wird, und als diese Empfindungen Wurzel gefaßt hatten, sich in allen Gattungen von Kunstwerken ausprägte; daher auch alle diese südlichen Dichtungen die höchste Begeisterung für Glauben, Ehre und Liebe athmeten, Verherrlichung der Leiden zum Grundtypus hatten, anstatt der dunklen Schicksalsidee der erhebende Glaube an die weise und gütige Vorsehung trat, und überhaupt der Wendepunct sich datirt, wodurch Ritterwesen und Christenthum mit ihrem Glauben, ihrer Tapferkeit und Liebe das Leben, und dadurch die Kunst neuen Ideenreichthum und einen früher nicht möglich gewesenen Gedankengang empfingen, die tiefe Empfindsamkeit als der Hauptton des Romantischen, in Verbindung mit dem Wunderbaren und Furchtbaren, sich bildete. Jetzt begreift man noch unter romantisch im Allgemeinen das kühnere Ideale, wie es in den hocherhabenen Gebilden der größten Romantiker unter den Dichtern sich ausspricht, nämlich in Camoens Lusiade, in Calderon's und Shakespeare's Dramen, in Petrarca's Sonetten, in Dante's göttlicher Komödie, in Tasso's befreitem Jerusalem, in Ariost's rasendem Roland, oder unter Malern und Musikern in Raphael's, Michel Angelo's und Mozart's Werken. Man versteht auch unter romantischer Poesie die südlichen Poesieformen, Canzone, Madrigal, Sestine, Sonet rc. Ueber die neuere deutsche Romantik s. Roman. Eine ganz andere Bedeutung hat Romantik in Beziehung auf die jetzt herrschende romantische Schule in Frankreich. Hier drückt man damit Neuerung in Kunst und Literatur aus gegen althergebrachte, classische, Regel, also Romantismus im Gegensatze von Classik. Frau von Stael erfand eigentlich diesen Namen, Chateaubriand's pietistische Strebungen gegen den Atheismus zu charakterisiren, und bald wurde er das Signal zum Kampfe der Neuern gegen alles Alte. Es bildeten sich Factionen, und wie die Guelfen und Ghibellinen kämpften mit Erbitterung in friedlicher Ruhe der Kunst und Literatur die heißblütigen französischen Romantiker und Classiker. Die Anhänger des Aristoteles, die Männer der Regel riefen

das Anathema aus über die neuen Bilderstürmer, die alles für abgestandenen Sauerteig erklärten, im Drama die alten steifen drei Einheiten des Aristoteles verjagten, Costüm und Decoration nach der Farbe der Zeit umwandelten, Leben und Bewegung in Handlung und Sprache zu bringen suchten, daher die frühere frostige pathetische Beredsamkeit als kokett und unwahr verdammten, im Roman nach Wahrheit und Gestaltung rangen, die Abstraction und Allgemeinheit als unwirksam erklärten, und selbst in der Geschichte und im Epos dadurch zu reformiren strebten, daß sie alle Schminke verwarfen. Diese romantische Schule ging nicht nur weit, sondern zu weit, sie malte die Wirklichkeit, aber zu grell, denn um jeden Preis wollte man nur Aufsehen erregen. Wie früher mit der Lüge, sagt ein penetranter Kritiker, kokettirte man nun mit der Wahrheit, oder richtiger mit der Wirklichkeit. Ohne Auswahl nahmen die französischen Romantiker Alles her, es ist die Zeit der Egalité, des Schreckens, des Blutvergießens in der Literatur Frankreichs; Victor Hugo ist der neue Danton, und Eugene Sue der Marat, es ist ihnen ein wirklicher ächter Glaube an die Poesie gekommen, im Gegensatze zur frühern rhetorischen Convenienz, darin besteht ihre Romantik; aber es bleibt zu wünschen, daß sie nicht mehr den Skandal der Wirklichkeit für die poetische Wahrheit halten mögen; vergl. Roman und Entsetzen.

Romantisches Heldengedicht s. unter Epopöe.

Romanze (Poetik) s. Ballade. — (Musik.) Die zu dem gleichnamigen Gedichte gesetzte Melodie, die strophenweise abgesungen wird, und so beschaffen seyn muß, daß sie schmucklos, etwas alterthümlich, dem Sänger gestattet, einen großen Theil seiner Aufmerksamkeit dem Texte zuzuwenden, und die dichterisch ausgemalte Begebenheit kunstvoll und angemessen vorzutragen. Einfachheit, Naivetät, ein fließender, charakteristischer Gesang, der keinen großen Stimmumfang erfordert, sind demnach die Haupteigenschaften der Composition einer Romanze; die Melodie an sich hat meistens nichts Pikantes, nichts Hervorstechendes, aber das Interesse mehrt sich mit jeder Strophe, und der Totaleindruck ist oft sehr groß. Man nennt auch Romanze ein Tonstück für Instrumentalmusik, das einen romanzenartigen, d. h. einfachen Charakter hat, und meistens in mäßig langsamer Bewegung vorzutragen ist. So vertritt zuweilen die Romanze das Andante in Concerten, so hat Beethoven zwei herrliche Romanzen für die Violine mit Orchesterbegleitung geschrieben.

Rondeau (franz., Poetik), Ringelgedicht; ein kleines naiv tändelndes Lied von Doppelstrophen. In seiner alten Gestalt, die aber häufig verändert wurde, aus dreizehn Zeilen bestehend, in welcher nur zwei Reime (acht weibliche und fünf männliche, oder acht männliche und fünf weibliche) abwechselnd vorkamen, dessen

Eigenthümlichkeit darin besteht, daß die erste Zeile nach der dritten wiederkehrt, dann wieder als Refrain am Ende einer jeden Strophe wiederholt wird. Nothwendig muß aber dieser Refrain mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden seyn, ja ihn verstärken und unterstützen, und einen vollständigen Sinn abschließen. Das Rondeau ist zwar französischen Ursprungs, ist aber offenbar Nachahmung des italienischen Sonettes. Selbst unter unsern neuesten Dichtern hat mancher glücklich diese Form auch in veränderter Weise gebraucht; z. B.:

Stört mich nicht in meinen Träumen,
Laßt mich, wie ich will, genießen,
Laßt mich ruhen, laßt mich lauschen
Und im Schau'n die Zeit verbringen!
Laßt mich unter Blütenbäumen
Sehen, wie die Quellen fließen,
Hören, wie die Blätter rauschen,
Und die Vögel lieblich singen,
Sagt, was soll ich mehr gewinnen,
Laßt mich unter Blütenbäumen,
So im Schau'n die Zeit verbringen!
Laßt mich ruhen, laßt mich lauschen,
Laßt mich, wie ich will, genießen,
Stört mich nicht in meinen Träumen.

Hofmann v. Fallersleben.

(Musik.) Das letzte Stück oder Finale eines aus mehren Sätzen bestehenden Tonstückes, als einer Symphonie, eines Concertes, Quartettes u. s. w. Zuweilen kommt das Rondeau auch abgesondert und einzeln vor, in welchem Falle meistens eine Introduction im langsamen Tempo vorangeht, sowohl um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu spannen, als um das Motiv pikanter erscheinen zu machen. Das musikalische Rondeau scheint der Dichtung gleiches Namens nachgebildet zu seyn, denn so wie in der letztern der Anfang wiederholt werden mußte, so ist das musikalische Rondeau entweder in sich wiederholenden Reprisen abgetheilt, auf welche ein Dal Segno hinweiset, und so sind die meisten ältern Compositionen dieser Gattung eingerichtet, oder das Hauptmotiv erscheint wenigstens zwei-, wenn nicht dreimal, obgleich oft mit zweckmäßigen Veränderungen, und vielfältig ist auch ein Minore eingewebt. In derselben Form, wie das Instrumental-Rondeau, ist auch das Rondeau für den Gesang gehalten; jedoch ist diese Gattung von Composition, als deren Erfinder man Piccini nennt, schon fast ganz veraltet, da sie etwas einförmig war, und in Hinsicht auf den Text manche Schwierigkeiten bietet. Statt des Rondeau hat man jetzt die Arien- und Cavatinenform, und zwar mit Recht vorgezogen; sie bietet mehr Glanzpuncte dar, und erlaubt dem Sänger, der oft mit den feinen Nüancen bei den Reprisen nicht umzugehen weiß, seine Mittel freier zu entfalten.

Rondino, Rondoletto, Diminutive des Wortes Rondo, folglich kürzere, leichtere Rondeaus.

Ropographie oder **Ryparographie**, von ρωπος, kleine Sache, ρυπαρος, schmutzig, und γραφειν, zeichnen, eine Art Malerei, die wie in einem Quodlibet allerlei kleine und gemeine Gegenstände zusammenstellt; die Weise der Zusammenstellung kann oft von komischer Wirkung seyn.

Rosalie (Mus.), die Wiederholung eines melodischen Satzes, wenn sie unmittelbar und zwar mit veränderter Modulation um einen Ton höher oder tiefer geschieht; z. B. zuerst in g, dann in a oder umgekehrt.

Rose (Mus.), die zirkelförmige Oeffnung auf der Resonanzdecke der ältern Claviere, der Guitarren, Lauten u. s. w., auch die Ausfüllung des Schallloches mit Papier bei verschiedenen Saiteninstrumenten.

Rosette (Bauk.), eine auf Platten, Füllungen ꝛc. angebrachte, einer völlig aufgeblühten Rose gleichende Verzierung in halberhobener Arbeit, oder auch nur gemalt.

Rota (Mus.), sonst der Canon und der fugenartige Satz.

Roth (Malerei), eine der drei Grundfarben, die der Maler nüancirt oder gemischt mit andern Farben gebraucht, als gelbroth, rothgelb, blauroth, rothblau, dunkel-, hell-, blut-, ponceau-, feuer-, fleisch- und purpurroth, erregt nach den verschiedenen Nüancen einen ernsten und heitern Eindruck, symbolisch: Farbe der Freude. Einen kräftigen Farbeton gibt unter den Lackfarben besonders der Karmin, als Saftfarbe mit Leimwasser angerieben bereitet.

Roulade (franz., Mus.), eine Stelle oder Passage in Gesangstücken, wobei auf einer und derselben Silbe mehre Noten gesungen werden, welche einen Lauf oder eine andere glänzende und effectvolle melodische Figur bilden. Dieser Ausdruck kommt daher, weil die Stimme zu rollen scheint, indem sie leicht von einem Tone zum andern übergeht. Die Roulade ist unter den Verzierungen des Gesanges die glänzendste, darum wenden sie die Componisten in allen Bravourarien, Ensemblestücken u. s. w. oft verschwenderisch an, und gebrauchen sie auch wohl an Stellen, wo Leidenschaft und Schwermuth ausgedrückt werden sollen, was an sich weder zu tadeln, noch unbedingt zu loben ist, sondern einzig von der Art abhängt, wie sie der Tonsetzer gestellt und benutzt hat; denn scheint es auf einer Seite widersinnig, daß der von einer heftigen Leidenschaft ergriffene Sänger durch Schwierigkeiten und Gurgeleien um den Beifall des Publicums buhlen soll, so findet auf der andern Seite die leidende Seele leichter Töne als Worte, was die in allen Sprachen vorkommenden Empfindungswörter beweisen, und Niemand wird Mozart eines Mißgriffes zeihen, daß er in Paminens

schöner Arie: »Ach! ich fühl's, ich bin verloren,« Rouladen angewendet hat. Die Rouladen sind übrigens, wie jeder andere Schmuck, ein Gegenstand der Mode, wechseln und veralten mit ihr. Sie erfordern, so wie der Triller, entweder eine von der Natur empfangene große Leichtigkeit der Kehle, oder viele und anhaltende Uebung. Bei Ausführung dieser Gattung Verzierung, die zu den schwierigsten gehört, da die Componisten sehr oft Instrumentalpassagen für den Gesang zu schreiben pflegen, darf kein Theil des Mundes sich verziehen, nichts im Sänger die Anstrengung zeigen, die es ihm kostet; alle Töne müssen verbunden und doch zugleich deutlich mit der Kehle angeschlagen werden; mit Bestimmtheit ist der erste Ton zu nehmen, damit der Abgangspunct festgestellt sei; schreitet die Roulade aufwärts, so nehme die Stimme an Kraft zu, umgekehrt verfahre man, schreitet sie abwärts; die ersten Uebungen müssen langsam geschehen, damit die Intonation und die Stimme nicht darunter leiden, und überhaupt müssen gehaltene Tonleitern zugleich mit der Kehlenfertigkeit geübt werden, weil sonst das Organ an Kraft verliert, und man endlich dahin gelangt, alles mit mezza voce auszuführen. Uebrigens soll man nur auf die Laute a und e Rouladen üben, auf i und u besonders liefe das Organ Gefahr, sehr zu leiden, auf o sind sie dann und wann zuläßig, dürfen jedoch nicht zu anhaltend seyn. Mit einem Worte, man kann bei diesem Studium nicht vorsichtig genug zu Werke gehen, da die einseitige Uebung der Kehlenfertigkeit schon viele Sänger und besonders Sängerinnen zu Grunde gerichtet hat.

Routement (franz., Mus.), ein auf den Pauken oder der Trommel ausgeführter Wirbel; s. d.

Routine (franz.), durch lange Uebung mehr als durch Studium erlangte Fertigkeit, beinahe mechanisch etwas zu thun, während die Denkkraft wohlthätig schlummert. In verschiedenen Beschäftigungen, Handwerken ꝛc. schon lange einheimisch, hat die Routine auch in den Künsten, sogar in der Schauspielkunst und Musik, Eingang gefunden. Der Schauspieler und Sänger singt oder declamirt, oder leiert vielmehr seine Rolle aus Routine auf der Bühne ab; das Orchestermitglied geigt oder bläst aus Routine, ist weder froh, wenn er nicht gefehlt hat, noch grämt er sich, wenn es zu spät oder gar nicht eingetreten ist, denn es findet sich wieder zurecht. Mancher kennt keine Note, kein Musikzeichen, hat keinen Begriff von Tonkunst und singt doch aus Routine. Indessen wurde bisher nur die schlechte Seite der Routine berührt, sie hat auch ihre gute. Der routinirte Schauspieler, Sänger, klügelt Manches heraus, das zur rechten Zeit angewendet, seine Wirkung nicht verfehlt; er weiß sich zu mäßigen, um dann wieder mit voller Kraft wirken zu können, er kennt gewisse

Geheimnisse im Vortrage, in der Aussprache, in der Accentuirung u.s.w., welche nur lange Uebung und Gewandtheit errathen lassen; der Musiker im Orchester selbst ersetzt das Talent durch Routine, während nicht immer das Talent die Routine ersetzt, er verbessert sogar manchmal mit Glück den nicht routinirten Componisten, und macht sich auf jeden Fall die Aufgabe viel leichter. Darum bedarf auch jeder Künstler der Routine, ohne welche er sich meistens zu sehr hinreißen läßt, und weniger gilt, als er eigentlich werth ist. Wenn nur die Routine die zur Kunst nöthige und unentbehrliche Begeisterung in den rechten Schranken hält, dann ist sie wohlthätig und gehört zur Kunst; erstickt sie die frei emporstrebende Seele und lähmt sie ihren Flug, dann hat sie den Künstler getödtet und nur den Kunstmechaniker leben lassen. Bei den vielen Vorübungen, welche erfordert werden, ist dieß indessen weniger geeignet, in Erstaunen zu setzen, obgleich stets zu beklagen.

Rovesciamento (ital., Mus.), die Umkehrung oder Verwechslung der Stimmen im doppelten Contrapuncte.

Rückung (Mus). 1) In Rücksicht auf Melodie mit Bindung und Synkopation fast gleichbedeutend, und bezeichnet das Uebertragen des grammatischen Accentes von der guten, auf die in der schlechten Taktzeit stehende Note, von der langen Silbe des Textes auf die schlechte; ein Fall, der im tempo rubato am häufigsten Statt findet. 2) In Rücksicht auf Harmonie mit enharmonischer Verwechslung fast gleichbedeutend, wenn z. B. im Septimenaccorde c e d b, der Ton b mit ais verwechselt und so die Auflösung des Zusammenklanges anders modificirt wird, nennt man dieß Rückung des Accordes.

Rührung (Aesth.), als moralischer Affect, jener sanfte Gemüthseindruck, wodurch wir uns für den Zustand eines Andern lebhaft interessiren, gehört in das Gebiet der Psychologie und Anthropologie, als Hilfsbegriff des Schönen ist es mit dem Erhabenen verwandt, und von dem Pathetischen nur dem Grade nach, nämlich durch Zartheit und Sanftmuth verschieden, daher auch die Alten schon ein Sanftrührendes ηϑος und ein Starkrührendes παϑος hatten. Das Pathetische, sagt Bobrik, regt, wie der Sturm das Meer, so das Innere bis zu seiner tiefsten Wurzel auf. Das Rührende streift, wie ein leiser Sommerabendhauch, über die Spiegelfläche eines Landsees, über die gedankenstille Oberfläche des Bewußtseyns. Doch außer diesem Gradunterschiede zwischen dem Pathetischen und Rührenden muß noch ein anderes Merkmal des Rührenden hervorgehoben werden. Auch die Freude kann bis zu Thränen rühren, bei dem Pathetischen ist nur das Leiden zu finden, wir fühlen uns gerührt, wenn wir einem geringern Leiden durch unsere Kräfte abhelfen können; bei dem tiefen Leiden im Pathetischen sehen wir die Unmöglichkeit unserer Hilfe

ein, und überweisen die Abhilfe einer höhern Macht, oder überlassen die Ertragung des Schmerzes der edlen Geisteskraft des unvermeidlich Leidenden, und versenken uns in das ernste Wohlgefallen seiner ungebeugten Dulderkraft. Aus diesen Anführungen kommt zu dem geringern Grade des Leidens das neue Merkmal des Rührenden hinzu, daß es in einem von leichterm Schmerze zum sanftern Wohlgefühle übergehenden Wechsel besteht. Durch diese Eigenschaft des Rührenden, daß es durch rein organische Auflösung des Schmerzes ein sinnliches Wohlgefühl bereiten kann, fällt es in die Classe des sinnlich Angenehmen, und wird von vielen, namentlich von zarten und schwächlichen Gemüthern, fast nur um des erleichternden Thränengusses willen, gesucht und geliebt. Starke Gemüther wenden sich viel lieber zum Pathetischen, in welchem ihnen die Ueberwindung des Schmerzes durch eine edlere Seelenkraft dargestellt wird. Soll also das Rührende ein Hilfsbegriff des Schönen bleiben, so darf es nur bis dahin gesteigert werden, daß nicht ein eigentliches Weinen alle wahren Geisteselemente wegspült, sondern ein edlerer Geistesgehalt sich aus dem vorübergehenden Schmerze entwickelt, was freilich in so vielen empfindsamen Romanen und nassen Dramen nur selten der Fall ist, daher letztere mit dem zweideutigen Titel »Rührspiele« bezeichnet werden.

Ruhezeichen (Mus.) s. Fermate.

Runden (Malerei), überhaupt das Zeichnen nach Rundwerken, Modellen von Figuren, dann durch richtige Anwendung von Schatten und Licht den Gegenstand plastisch darzustellen.

Rundgemälde s. Panorama.

Rundgedicht s. Rondeau.

Rundgesang (Poet. u. Mus.), ein Lied, dessen Strophen meistens von einzelnen Stimmen gesungen werden, während der Chor die Anfangs- oder Schlußzeilen wiederholt. Man nennt ihn so, weil die Sänger meistens im Kreise standen, sich bei der Hand haltend, beim Refrain tanzend oder trinkend. In manchen komischen Opern der Franzosen gibt es ansprechende Rundgesänge; z. B. in Berton's Aline, in Nicolo's Cendrillon, im Rothkäppchen ꝛc.

Runen, Runenreim, die zu Bestimmungen, wie die Hieroglyphen, dann später auch als Buchstaben dienenden Zeichen der alten germanischen und scandinavischen Völker, auch in der uralten Bedeutung des Wortes Rune für Lied; der Runenreim bestand nach der nordischen Weise überhaupt im Buchstabenreim; s. Alliteration.

Rustico (Bauk.), Toscanische Bauart, wobei man strebt, ganz nach der Natur darzustellen, was der Kunst um so schwerer fällt. So werden z. B. in dieser Manier die Ziegel und Steine in Ebenmaß gestellt, doch ohne mit Kalk bedeckt zu werden.

S.

S. (Mus.), Abkürzung für Solo, Segno, Sinistra, Subito, Sotto, Senza, Sordino, auch für die krumme messingene Röhre, welche an das Fagott als Mundstück gesteckt wird, weil sie die Form eines S hat, T. S. für tasto solo u. s. w.

Saal (Bauk.), ein großes Zimmer, bestimmt zu gesellschaftlichen Versammlungen, Festivitäten, Bällen, Concerten u. s. w., daher Haupt- oder Gesellschafts-, Speise-, Audienz-, Concert-, Ballsaal rc. In großen Palästen sind mehre Säle neben einander angelegt, in gewöhnlichen Häusern selten mehr als einer, der auf jeder Seite wenigstens ein Zimmer, oder auf einer Seite zwei Zimmer haben muß. Oeffentliche Ball- und Concertsäle müssen wenigstens ein Vorzimmer, und erstere Spielgemächer und einen Speisesaal haben. In dem Concertsaale befindet sich dann das erhöhte Orchester. Die Säle erhalten bald eine viereckige, bald eine ovale, bald runde, bald abgestumpft oder abgerundet eckige Gestalt. Die Decke eines Saales soll eigentlich gewölbt, oder doch mit Hohlkehlen versehen seyn, immer aber muß ein Saal höher als ein gewöhnliches Zimmer gehalten werden; besondere Verzierung ist nach der Bestimmung und der Pracht des ganzen Gebäudes hier anzuwenden, so z. B. ausgezeichnete Malerei, schöne Kamine, große Spiegel, krystallene Kronleuchter rc.

Sackpfeife (Mus.), Dudelsack, ein sehr altes Instrument, welches noch hie und da von den Hirten und Zigeunern gespielt wird. Der Spieler bläst den Wind durch eine Röhre in einen ledernen, meistens aus Schafshaut gemachten, Schlauch, an welche zwei andere Röhren, deren eine mit Tonlöchern, angepaßt sind. Durch die Luft und den stärkern oder mindern Druck des Schlauches erklingen diese Röhren, von welchen die eine eine Art von Melodie spielt, während die andere einen unbestimmten Baß dazu brummt.

Säule (Bauk.), ein länglicher rundgeformter, freistehender Körper, zur Stütze, oft auch nur zur bloßen Verzierung dienend. Bäume, mit einem darüber gewölbten Dache, waren die ältesten Gebäude. Der Ursprung der Säule ist daher ein Baumstamm, von welchem sie später sowohl die Verjüngung, als auch das Gesetz der Proportion, in Bestimmung der Dicke zu der Höhe, bekam. Die Säule besteht 1) aus der Basis, Schaftgesims oder dem Säulenfuß, welcher den ebenen Untersatz erhält und ein oder mehre runde Glieder, um der Säule einen Anfang zu geben. Jede Säule hat ihren eigenen Fuß; 2) aus dem Schafte, welcher den mittleren Theil und längsten zwischen dem Fuße und dem Knaufe bildet, und 3) aus dem Knauf oder Capitäl, womit der Schaft bedeckt und gleichsam die Säule geschlossen ist. Bisweilen setzt

man noch die Säule auf einen Säulenstuhl, Postament oder Piedestal (s. d.) genannt; das auf der Säule ruhende Gebälke ist nach der verschiedenen Säulenordnung verschieden, gewöhnlich besteht es aus dem Haupt- oder Unterbalken, Architrav, der auf dem Capitäle ruhet, dem Borten oder Fries, und dem Kranze oder Karnieß (s. a. d. A.). Das Maß zu den Verhältnissen der Säule ist der halbe untere Durchmesser der Säule, das Modell (s. d.). Die Säulen der Griechen sind in der schönen Baukunst als die musterhaftesten und schönsten anerkannt, doch pflegt man bei Gebäuden, die nicht im griechischen Stile gebaut sind, auch andere anzuwenden. Als eigentlich classische Säulenordnungen (worunter man den besondern Stil, die Anordnung der Theile der Säulen zu einem kunstvollen Ganzen begreift), sind zu bemerken: 1) Die dorische Säulenordnung, die älteste, erfunden von König Dorus. Sie hat gar kein Fußgestell. Ihr Schaft ist kegelförmig, sechsmal so hoch, als ihr Diameter, die Fußlänge eines Mannes; ihr Capitäl ein einfacher Fries, Balkenkopf, mit Triglyphen, den dreizackigen Enden der vorspringenden Balken, versehen. Sie ist eine der stärksten, und eigentlich Symbol männlicher Festigkeit, Kraft und Würde. 2) Die jonische, erfunden von Jon, ist höher als die dorische, nämlich acht- oder neunmal so hoch, als ihr Durchmesser, die Fußlänge eines Weibes, übrigens schlank, und nach einer Conchoidallinie verjüngt. Sie hat zur Verzierung an den Ecken des Knaufs oder Capitäls acht Voluten, Schnecken oder Schnörkel. Das Fußgesimse stellt zusammengewundene Stricke vor, und der Schaft ist mit Krinnen oder hohlen Streifen versehen. Diese schöne Säule ist im Grunde Symbol weiblicher Zartheit, Anmuth und Eleganz. Mit den Schnecken sollen die Haarlocken, mit den Stricken die Schuhschnüre, mit den Krinnen die Rockfalten, überhaupt die Proportion vom weiblichen Körper vorgestellt werden. 3) Die korinthische Säule ist die prachtvollste von allen. Ihr zierlicher Schaft, eigentlich Nachahmung jungfräulicher Schlankheit, hat Krinnen, das Capitäl sechzehn Schnörkel, und drei Reihen von Akanth- oder Bärenklauenblättern zur Verzierung. 4) Die toskanische oder etruskische, der Erfindung nach die vierte, ist die stärkste, einfachste, aber auch roheste. Sie stammt aus Hetrurien her, ward aber nach Einigen, von den Hetruriern der ältern dorischen nachgebildet. Sie steht auf einem ganz simplen Säulenfuß, und hat außer den Riemen am Capitäl, sonst gar keine Verzierung. 5) Die römische oder italische, ihrer Entstehung nach die fünfte, ist eigentlich eine Composition aus der jonischen und korinthischen, denn ihr Capitäl hat, wie bei jener, acht Voluten, und wie bei dieser zwei Reihen Blätter; der Schaft aber ist gefurcht. Die Säulen der Griechen hatten nicht immer dieselben Maße, bald

stärker, bald schwächer wurden sie nach der Entfernung oder dem Charakter der Gebäude errichtet, so wie man bei ihrer Verzierung ihre Höhe berücksichtigte. In Athen findet man noch eine Art Säulen mit dreiseitigem Capitäl, verziert mit Schnecken und Blättern. Diese Art Säulen ist nicht zu verwechseln mit der attischen Säulenordnung, wo man über einer Bogen- oder Säulenstellung noch eine Attika anbrachte. Bei Anlegung der Säulen mit Postamenten muß ebenfalls die Höhe des Ganzen immer in Verhältniß gedacht werden. Die Anwendung der Säulen findet man auch in der indischen, ägyptischen, persischen und hebräischen Baukunst. Die Säulen der Aegypter hatten keine Verjüngung, waren vielseitig und eckig, auch früher nur mit einer Platte bedeckt, später mit einem Capitäle, das gewöhnlich mit Hieroglyphen verziert war. Die Säulen der Indier sind sehr niedrig, haben nach einer Wellenlinie geschweifte Schäfte, und das Capitäl gleicht einem plattgedrückten Kissen, gleichsam ein doppelter Echinus, der in der Mitte durch einen glatten Streifen getrennt ist, unter dem Capitäl ist ein Riemchen und eine Rinnleiste. Bei den persischen Säulen hat das Capitäl oft die halbe Säulenhöhe, und besteht aus mehren über einander gestellten Reihen Federn oder ähnlichen Verzierungen; auch gibt es Capitäle, welche aus zwei zusammen gesetzten Vordertheilen des Einhorns bestehen. Der Säulenschaft ist häufig, wie bei der dorischen Säule, cannelirt. In der maurischen und gothischen Baukunst gebrauchte man zwar auch Säulen, welche aber ohne alle bestimmte Regeln, und nach schlechtem Geschmacke eingerichtet waren. Erstere sind sehr dick, kurz, mehr Pfeilern ähnlich; letztere schlank, hoch und mehre in eine verbunden. In neuerer Zeit versuchte man neue Säulenordnungen zu erfinden, welche jedoch sich immer auf das korinthische Capitäl gründeten. So haben die französischen Säulen statt der Acanthusblätter Straußfedern, an welchen die Ordensbänder des Königs hängen, unter den Federn ist ein Diadem von Lilien, in der Ausschweifung des Abacus eine Sonne statt der Blume. Bei der sogenannten spanischen Ordnung setzte man statt der Rosen im Abacus Löwenköpfe. Leonh. Christ. Sturm suchte auch eine deutsche Ordnung zu erfinden, er wählte dazu ein Capitäl mit einer einzigen Reihe Blätter und sechzehn kleinen Schnecken verziert. Sie unterscheidet sich von der jonischen bloß durch das schlechtere Capitäl und einige willkürliche Veränderungen der kleinen Glieder. Die Verbindung der Säulen in bestimmten Entfernungen, unter einem einzigen fortlaufenden Gebälke, bildet die Säulenstellung. Die Säulen können entweder enge, oder weit von einander entfernt stehen, nach Platz und Absicht. Die ganz nahe Zusammenstellung, so daß sich die Basen und Capitäler einander berühren, heißt Kuppelung der Säulen, und wenn, wie dieß bei hohen Ge-

bäuden der Fall zu seyn pflegt, sie über einander gestellt werden, heißt es Verdopplung der Säulen. Ueber die Säulenstellung der Alten s. Säulenweite. Ganz freistehend sind als eine besondere Art die Ehrensäulen, die geschmückt mit Basreliefs und Inschriften verziert, auf ihrem Capitäl gewöhnlich ein Monument tragen, wie die Trajans-, Alexander- oder Napoleons-Säule.

Säulenfuß s. Säule.

Säulengang s. Porticus.

Säulenknauf s. Capitäl und Säule.

Säulenkuppelung s. Säule.

Säulenlaube s. Porticus.

Säulenordnung s. Säule.

Säulenschaft s. Säule.

Säulenstellung s. Säule.

Säulenstuhl s. Postament und Säule.

Säulenverjüngung, Bestimmung des obern Durchmessers der Säule, wo das Capitäl aufsteht und die Säule stets einen kleinern Durchmesser hat, als unten über der Base.

Säulenweite, die Entfernung von einer Axe der Säule bis zur andern; die neuern Künstler haben für jede Säulenart eine eigene Säulenweite bestimmt, was aber nicht nöthig ist, da jede Säulenart ihre bestimmte Höhe hat, und diese Höhe den richtigsten Maßstab der Weite gibt. Practiker bemerken hierbei noch: 1) Man stelle die Säulen weder zu enge, noch zu weit aus einander, nie näher, als von Axstrich zu Axstrich gerechnet sechs, und nie weiter als zehn Model von einander. 2) Man berücksichtige den Platz, stelle sie bei einem Säulengange enger, als bei einem Porticus vor einem Gebäude. 3) Die Zahl der Säulen an einer Façade muß allezeit gerade seyn, damit die mittlere Säulenweite den Eingang bilde. 4) Die Bestimmung der Säulenweite hängt vorzüglich von der richtigen Eintheilung der Triglyphen, Sparnköpfe und Zahnschnitte ab. Die Hauptsache ist, auf das Verhältniß zu den Gegenständen hinter den Säulen, Thüren, Fenster und auf dem ganzen Gebäude, Rücksicht zu nehmen. Die Alten hatten für die Säulenweite fünf Arten, nämlich Pyknostylos, dichtsäulig, die Zwischenweite betrug im Lichten $1\frac{1}{2}$ Säulendurchmesser; Systylos, nahesäulig, in der Entfernung von zwei Durchmessern; Diastylos, fernsäulig, in der Entfernung von drei Durchmessern; Aräostylos, rarsäulig, in der Entfernung von vier oder mehr Durchmessern; Eustylos, schönsäulig, in der Entfernung von $2\frac{1}{4}$ Durchmessern. Nur bei der jonischen Ordnung wurden alle fünf Arten der Säulen angewendet. Bei der dorischen Ordnung gebrauchte man wahrscheinlich nur Diastylos und Systylos, bei der toskanischen Ordnung nur Aräostylos.

Saftfarben (Mal.), überhaupt alle vegetabilischen Farben, und besonders diejenigen, welche im Wasser leicht auflösbar sind; s. Malerfarben.

Saiten (Mus.). Man gebraucht drei Gattungen derselben. Die Darmsaiten s. d.; die Metallsaiten, welche aus Messing oder Stahl mittelst einer Maschine verfertigt werden und in neuester Zeit sehr vervollkommnet worden sind; dann die Saiten aus Seide, die zwar Boud zu Versailles verbessert hat und welche sich durch Haltbarkeit auszeichnen, an Klang aber den Darmsaiten weit nachstehen.

Saitenharmonika, ein von Stein zu Augsburg erfundenes Claviaturinstrument; kurzes Dasein.

Saiteninstrumente s. Instrumente.

Salcional, Solcional, Solicet, gleichbedeutende Namen einer offenen Orgelstimme von sehr enger Mensur, welche der Viola du gamba ähnlich war.

Salon (franz., Bauk.), hoher Saal in Palästen, Gärten oder großen Gebäuden, auch für einen Sammelplatz eines geselligen oder belletristischen Kreises.

Saltarello (ital., Tanzk.), italienischer Volkstanz von mannigfaltiger Bewegung in immer rascherem Tempo, wobei der Mann die Guitarre spielt, die Frau die Schürze hebt.

Salteretto, eine Notenfigur im Sechs- oder Dreiachteltacte, aus drei Achtelnoten bestehend, von welchen die erste punctirt ist. Im Siciliano, in der Furlane wird sie oft angewendet.

Sambuca, ein Saiteninstrument der Griechen, dem Barbiton ähnlich.

Sanctus, ein besonderer Theil der Messe, auch der musikalischen.

Sangboden s. Resonanzboden.

Sapphische Verse (Metrik), eine der lieblichsten und melodischsten lyrischen Versarten, von der griechischen Dichterin Sappho erfunden. Schema:

— ◡ — ⏓ — ◡ ◡ — ◡ — ⏓
— ◡ — ⏓ — ◡ ◡ — ◡ — ⏓
— ◡ — ⏓ — ◡ ◡ — ◡ — ⏓
— ◡ ◡ — ⏓

Drei solcher sapphischen Verse mit dem adonischen Schlußvers bilden die sapphische Strophe. In der 1., 2. und 3. Zeile wird in der zweiten Abtheilung der Trochäus gern mit dem sinkenden Spondeus vertauscht, wodurch die Zeile an Kraft gewinnt, die angegebene Cäsur trägt wesentlich zur Schönheit bei, von deutschen Dichtern selten beachtet. Beispiel der sapphischen Strophe:

Liebe, Liebreiz, Winke der Gunst und Alles,
Was ein Herz darbeut und ein Herz erwiedert,
Wenig frommt's, leiht nicht die Gelegenheit ihm
Athem und Dasein.
Dich zu sehen, schien Fülle des Glücks, und bebend
Staunt' ich Dir, traumähnliches Bild der Schönheit!
Nie an Wuchs, Antlitz und Gestalt erblickt ich
Diese Vollendung.
Deiner Form wollüstige Reize könnten
Heißern Wunsch aufregen; allein zur Erde
Senkt sogleich anbetenden Sinn des Auges
Ewige Hoheit.

Platen.

Sarabanda (Tänzk.), spanischer Tanz in langsamem Dreivierteltacte, der mit Castagnetten getanzt wurde und Aehnlichlichkeit mit der Menuette hatte. Viel zu kalt, für unsere sprühende Zeit nicht mehr gebräuchlich, auch Tanz mit Pferden.

Sarkasmus (von σαρκαζειν am Fleische zehren, verhöhnen), ätzender, gleichsam zerfleischender Hohn, daher jede, nicht bloß witzige, sondern beißende Stachelrede, die herbe Ironie, Sarkasmus genannt wird. Viele Humoristen sind mehr sarkastisch als heiter-gemüthlich, eben so viele Kritiker in unseren polemischen Tagen, was aber nur in der Satyre (s. d.) erlaubt ist, wo der sittliche Unmuth die Geißel stark schwingen darf.

Sattel (Mus.). Das kleine Stückchen Holz oder Elfenbein am oberen Ende des Griffbretes einiger Saiteninstrumente, welches verhindert, daß die Saiten sich nicht auf das Griffbret auflegen können. Manche nennen den Steg Sattel, aber mit Unrecht.

Satteldach (Bauk.), ein aus zwei schief gegen einander stehenden und in der Mitte über dem Gebäude an den Forsten zusammenstoßenden Flächen bestehendes Dach.

Saturnischer Vers (Metrik), altlateinischer Vers, angeblich noch von der Zeit des Saturnus in alten Epopöen angewendet, ehe der Hexameter kam, durch den er ganz verdrängt wurde; sein Schema war:

⏑̄ | — ⏑ — ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ — —.

Satyre (Poetik). Die Etymologen sind über die Abstammung dieses Wortes im Streit. Einige leiten es aus dem Griechischen ab, von den muthwilligen Begleitern des Bacchus, den Satyren und den Satyrspielen, in welchen diese bockshörnigen Waldgeister als Chor auftraten. Da aber die Griechen wohl eine in der alten attischen Komödie verwobene, aber keine eigentliche selbständige unmittelbare Satyre hatten, so behaupten Andere, die Satyre sei römischen Ursprungs, und auch der Name römisch; er komme nämlich her von satura, und zwar von lanx satura, einer Schüssel mit allerlei Früchten, womit figürlich eine Art

Quodlibet, vermischte poetische und prosaische Aufsätze, auch ein Gedicht in verschiedenen Versarten abgefaßt, bezeichnet wurde. Die Anhänger der Walddämonen schrieben auch Satyre, die der Fruchtschüssel Satire; dagegen die Freunde des y einwenden, daß es selbst in diesem Falle Satyre heißen müßte, weil u sich leichter in y als in i verwandle. Ohne in diese fruchtlosen Mikrologien ferner einzugehen, über die man selbst eine Satyre schreiben könnte, ist hier zu bemerken, daß der zur didaktischen Dichtungsform gehörenden Satyre Hauptabsicht darin bestehe, die Verirrungen des menschlichen Gemüthes durch treffenden Spott auf lächerliche Weise darzustellen, wohl als eigene Dichtungsart zuerst durch den römischen Dichter Ennius eingeführt seyn mag, doch in verschiedener Gestalt viel älter erscheint, beinahe so alt nämlich, wie die menschliche Gesellschaft; denn wann hat es den Menschen an Thorheiten gefehlt, die andern Menschen nicht Stoff zu gerechtem Tadel gegeben hätten? Stoff zur Empfindung des Mißverhältnisses zwischen Ideal und Wirklichkeit, Stoff zu einem begeisterten Unwillen gegen moralische Verkehrtheit, worin eigentlich das Wesen der Satyre besteht, in welcher Form sie sich auch immer kund gibt, als Hauptinhalt oder als einzelner Inhalt, in Briefen, Erzählungen, Dialogen, Dramen, Liedern, Epopöen, selbst in den donnernden Klagen der alten Propheten. Da der Hauptcharakter der Satyre darin besteht, die menschlichen Laster und Thorheiten mehr von ihrer lächerlichen als schädlichen Seite darzustellen, um durch Beschämung zu bessern, so gränzt sie allerdings an das Reich des Komus, aber jedes trägt, sagt Jean Paul, andere Einwohner und Früchte. Juvenal, Persius und ihres Gleichen stellen lyrisch den ernsten moralischen Unwillen über das Laster dar, mithin machen sie Ernst und erheben uns selber. Die zufälligen Contraste ihrer Malereien verschließen dem Lachen durch Bitterkeit den Mund. Hingegen das Komische treibt mit dem Kleinen des Unverstandes sein Spiel, und macht heiter und frei. Die verspottete Ungereimtheit ist kein Schein, aber die verlachte Immoralität ist ein halber. Thorheit ist zu schuldlos und unverständig für den Schlag der Satyre, so wie das Laster zu häßlich für den Kitzel des Lachens, obgleich an jener die unmoralische Seite verhöhnt, und an diesem die unverständige belacht werden mag. Schon die Sprache setzt Hohn, Spott, Stachelschrift, Hohnlachen scharf dem Scherzen, Lachen, Lustigmachen entgegen. Das satyrische Reich ist, als die Hälfte des moralischen, kleiner, weil man nicht willkürlich verhöhnen kann; das lachende ist unendlich groß, nämlich so groß als das des Verstandes oder der Endlichkeit, weil zu jedem Grade sich ein subjectiver Contrast erfinden läßt, der kleiner macht. Dort findet man sich sittlich angefesselt, hier poetisch freigelassen. Mit dem Moralphilosophen

hat der Satyriker die Gleichheit des Stoffes gemein, aber in den Mitteln sind sie verschieden; der Moralist lehrt, ermahnt, warnt; der Saytriker spottet und ist wirklich oder scheinbar lustig, er übertreibt mitunter und gibt statt der genauen Zeichnung oft eine seiner Launen gemäße Caricatur; der Moralist bleibt immer ernst und gehalten, der Satyriker wechselt im Tone, weint und lächelt, stürmt und spottet; der Philosoph geht von einem zureichenden Grunde aus, der Satyriker von der Erfahrung; der Philosoph demonstrirt, der Satyriker commentirt das Leben, jener geht auf ein System, dieser auf eine Anschauung aus; sodann, bemerkt Weber, wenn schon der Stoff des Satyrendichters ein ethischer ist, so faßt er ihn doch als ein Object künstlicher Gestaltung auf; nicht die Sittenlehre an sich ist sein Zweck, sondern sie wird ihm nur Veranlassung, in einer freien Gestaltung nach künstlerischen Productionsgesetzen die Empfindungen seines Innern zu lebendiger Anschaulichkeit zu bringen. Gleichwohl würde auf einen solchen Stoff das ungebundene Walten der Phantasie sich wenig passen: innerhalb eines klar angeschauten sittlichen Gesetzes, das uns durch des Dichters Denkart klar werden muß, sind der Behandlung ihre Gränzen gesteckt, und es gilt hier weniger eine Kraft zu erfinden, als eine Kunst zu betrachten; daher auch die Darstellung der Satyre, wie Horaz, selbst Muster und Meister dieser Gattung, es als ästhetische Regel bezeichnet, sich der Prosa nähert und sogar, wenn sie rhythmisch behandelt wird, eine behagliche Nachlässigkeit erfordert. Horaz selbst hat seine eigenen Satyren Sermonen, d. i. vertrauliche Unterhaltungen genannt. Die Persönlichkeit des Verfassers, seine Welt- und Moralansichten sind in der Satyre um so wichtiger, da die Betrachtung der Außenwelt und das Urtheil über den sittlichen Zustand der Menschen sich auf das im eigenen Busen wohnende Ideal gründet. Die Darstellung der sittlichen Unvollkommenheiten können entweder als Verstandesfehler, Irrthümer, Thorheiten, Verirrungen, oder als Willensfehler, als wirkliche moralische Gebrechen, Laster erscheinen. Darauf gründet sich die Eintheilung der Satyre in die ernsthafte, strafende, und in die scherzhafte oder muntere; in der ersten geißelt der Satyriker das Laster mit Ernst und Nachdruck, züchtigt, wo es Noth thut, mit Scorpionen, zeigt aber zugleich sich als Freund der Wahrheit und der Tugend, seine Sprache ist kräftig, würdevoll und lyrisch, voll kühner Bilder und Figuren. In der scherzhaften Satyre bewegt sich der Dichter in lebhaften Schilderungen, im leichten Ton und muntern Witz, deckt die Blößen des Unverstandes und der Thorheit mit leichter Hand zwar auf, zeigt aber zugleich, wie sie zu bessern sind, und sagt die Wahrheit lachend (ridendo dicere verum). Eine alte, das eigentliche Lebenselement der Satyre nicht fassende Eintheilung. Jedenfalls gehört in das Gebiet der Satyre die Rüge

solcher Thorheiten, die in der menschlichen Gesellschaft in irgend einem Staate, in irgend einem Stande und Zeitalter herrschend geworden sind; sie darf nur den Einzelnen in seiner Nacktheit schildern, um ihn als Repräsentanten irgend einer Thorheit darzustellen, aber aus edlem Unwillen gegen die Gattung, nicht als niedriger Pasquillant. Wahl eines Hauptgegenstandes, Wahl der Ausführung und Form und gehörige moralische Würdigung der zu schildernden Laster und Ungereimtheiten sind die Haupterfordernisse jeder Satyre. Die gewöhnlichste Form, wenn sie nicht, wie oben bemerkt, in einer andern Dichtart verwebt ist, ist die didaktische, durch Reden unterbrochen. Unter den Römern sind Horaz als Schöpfer der heitern, Persius als Gründer der ernsthaften Satyre vorzugsweise zu nennen, der grelle Juvenal als Muster der Erbitterung. Die Satyren des Ennius sind nicht bis auf uns gekommen, von Lucidius bloß Bruchstücke gerettet worden. Seneca, Petronius, Apulejus folgten nach. Die Franzosen haben in dieser Gattung eine Legion Namen. Das Zeitalter ihrer Ludwige gab hinreichenden Stoff. Rabelais, Boileau, Voltaire, Rousseau ꝛc. sind allbekannt. In England zeichneten sich Butler, Swift, Dryden, Warton und mehr als durch Buchstaben Hogarth durch Bilder aus. Unter den Italienern hat zwar Ariosto auch Satyren geschrieben, die man ihm aber nur verzeihen kann, weil er so erhaben als Epiker dasteht. Pietro Aretino's Leistungen versinken in Gemeinheit. Die Deutschen hatten schon unter den Minnesängern Satyren, als Hauptwerk ist Reinecke Fuchs zu nennen. Im 16. Jahrhunderte zeichnete sich Brandt durch sein allgemein verbreitetes Narrenschiff vorzüglich aus, dann in der ernsten Satyre Hutten und der sarkastische Luther, ferner Rauscher, Spangenberg, Fischart ꝛc.; im 17. Jahrhunderte Dachler, Balde, Rachel, Canitz ꝛc.; im 18. Jahrhunderte der ätzende, nur zu persönliche Liskow, der geschmacklose Schönaich, der begabte, aber zu breite und zu kleinliche Stoffe wählende Rabener ꝛc.; in späterer Zeit Lichtenberg, Wieland, Falk, Weißer; in neuerer Zeit die verschiedenen, im Artikel Humor verzeichneten Autoren, die nicht immer als gutmüthige Humoristen, sondern auch als beißende Satyriker gegen die nur zu zahlreichen Thoren und Thorheiten unserer Zeit sich vernehmen lassen.

Satz (Rhet.) s. Periode. (Mus.). Im weiteren Sinne für Tonsetzkunde, im engeren Sinne für jeden einzelnen Theil der Melodie, der sich durch einen merklichen Ruhepunct von den übrigen unterscheidet. Eigentlich aber ein Theil der Melodie, der einen vollständigen Sinn enthalt, wogegen die andern Einschnitte genannt werden; s. Melodie. Die Interpunction, das Metrum und die logische Beschaffenheit bestimmen die verschiedenen Gattungen von Sätzen, so nennt man Grundabsatz denjenigen, dessen

Abschnitt oder Cäsur auf den Dreiklang des Grundtones fällt; Quintabsatz jenen, wo die Cäsur auf den Dreiklang der Dominante gemacht wird; Dreier, Vierer, Fünfer, die Absätze, welche aus drei, vier, fünf Tacten bestehen; einfache oder erweiterte Sätze jene, die nur so viel enthalten, als zur Darstellung eines vollständigen Sinnes unumgänglich nothwendig, oder mit welchen zugleich eine nähere Bestimmung eines Theiles derselben nothwendig verbunden ist. So gibt es zusammengeschobene Sätze, wenn man zwei Sätze in einen zusammendrängt. Das Wort Hauptsatz wird auch oft als Hauptthema, und Mittelsatz als der mittlere melodische Gedanke eines Tonstückes angewendet.

Saum (Bauk.), das glatte Glied an einem Säulenschafte, das denselben oben (Obersaum) und unten (Untersaum) einfaßt.

Saumschwelle (Bauk.), das bei einem Gebäude aus Säulen und Riegelwerk auf die Balkenköpfe des untern Stockwerks gelegte Holz, worin die Säulen des obern Stockwerks eingezapft werden.

Saynete (Poetik), kleines Liederspiel in Spanien, eine Art niedrigkomischen Intermezzos oder Nachspiels, mit Tanz und Gesang in einem Act.

Scala (Ital.), die Tonleiter; s. d.

Scalptur, nicht mit Sculptur zu verwechseln, ist die Kunst im Kleinen in Steinen zu graben und im Stempel zu schneiden; s. Stein- und Stempelschneidekunst.

Scandiren, Scansion (lat. Metrik), aufsteigen, heißt eine Verszeile nach dem Tacte, rhythmisch in seine Versfüße eingetheilt lesen, ohne Wort- oder Satz-Ende, überhaupt ohne den Sinn, sondern nur das Metrum zu berücksichtigen. In der Scansion wird zugleich jeder Silbe, die ihr nach dem Versmaße zukommende stärkere oder schwächere Betonung gegeben, ja der einzelne Fuß mit der Stimme bezeichnet. Es ist das Sprechen nach der musikalischen Quantität, nicht nach der grammatischen oder rhetorischen Gliederung, z. B. nach Wortfüßen:

Die Tugend ist sich selber stets der größte Lohn.

Nach der Scansion:

Die Tugend ist sich selber stets der größte Lohn.

Beim Vortrag eines Gedichtes darf die Scansion nicht prägnant hervortreten, sie ist zur Prüfung und Uebung bestimmt.

Scapin (Theat.) s. ital. Volkstheater.

Scaramuz (Theat.) s. ital. Volkstheater.

Scemando, musikalische Vortragsbezeichnung, gleichbedeutend mit diminuendo, abnehmend.

Scenarium (Theat.), eine Art Katalog der Auftritte, in welchem kurz skizzirt Inhalt und Aufeinanderfolge der Scenen angegeben werden.

Scene (von σκηνη, Zelt oder Hütte; Theat.), bedeutet als Unterabtheilung des Acts den Abschnitt in dramatischen Werken, welcher durch das Auf- oder Abtreten einer handelnden Person entsteht, so viel als Auftritt; s. d., bedeutet aber auch den Ort, das Land oder insbesondere den Platz, wo unmittelbar die Handlung vorgeht; daher die Scene verändern so viel heißt als die Decorationen verändern, wodurch der Ort der Handlung angedeutet wird. Die Wahl der Scene oder die Bestimmung des Ortes ist eben so wenig gleichgiltig als das Costüme überhaupt, wenn das Stück anders die richtige Färbung haben soll, selbst große Dichter haben oft hierin gefehlt, so hat Calderon willkürlich sein »Leben, ein Traum« nach Polen versetzt, während die Personen sich mit südlicher Glut als Spanier bewegen, anderer unglücklicher Versuche nicht zu gedenken, in welchen in Rom und in Griechenland sich deutsche Philister herumtreiben ꝛc. ꝛc. Ein Stück in die Scene setzen ist ein Kunstausdruck, welcher so viel heißt, als ein Stück zur theatralischen Aufführung vorbereiten.

Schäfergedicht (Poet.), jene zur bukolischen Poesie gehörende Art der Idylle, in welcher die einfachen Sitten der Hirten dargestellt werden, welcher Stoff dramatisch behandelt, zu den alten faden Schäferspielen und in breiter Erzählung zu den affectirten galanten Schäferromanen Veranlassung gab. Verschollene Formen.

Schäferpfeife, eine Gattung der Sackpfeife.

Schaft (Bauk.), der mittlere, zwischen der Base und dem Capitäl befindliche Theil der Säule (s. d.); dann der Pfeiler oder das Stück Marmor, das sich zwischen zwei Fensteröffnungen, oder einer Thür und einem Fenster befindet. Die in der Mitte des Gebäudes stehenden heißen Mittelschäfte, und die an den Ecken, Eckschäfte.

Schall s. Klang. Die Schalllehre gehört mehr zur Akustik als zur Musik.

Schallloch (Bauk.), die Oeffnung an Glockenthürmen zur Klangverbreitung; (Mus.) bei Clavieren von älterer Bauart, Guitarren und ähnlichen Instrumenten das runde in der Resonanzdecke befindliche Loch, welches wie die F-Löcher der Violine und der andern Bogeninstrumente bestimmt ist, die im Corpus des Instrumentes befindliche Luft mit der äußern in Verbindung zu bringen, um dadurch die Resonanz zu vermehren.

Schallmei s. Pommer.

Schalltrichter, Schallstück, Schallbecher, Stürze heißt das trichterförmig erweiterte Ende mehrer Blasinstrumente, als Oboe, Clarinette, Bassethorn, Horn, Trompete, Posaune ꝛc. Er dient zur Verstärkung des Tones und ist von Holz bei den zwei ersten, von Metall bei den andern Instrumenten.

Scharf oder Scharp heißt eine gemischte Stimme der Orgel, welche auf jeder Taste den Grundton nebst dessen Terze und Quarte angibt, und aus kleinem Pfeifwerke besteht. Man sagt auch: diese Sängerin hat auch eine etwas scharfe Stimme, der Ton dieses Oboisten, dieses Violinspielers ist scharf, um anzudeuten, daß der Gesang oder das Spiel kreischend, unangenehm, ohne Weichheit und Biegsamkeit sind. Eben so sagt man: dieser Ton ist zu scharf, um zu bezeichnen, daß er etwas zu hoch intonirt ist, und Maler gebrauchen diesen Ausdruck im Gegensatz des Runden oder Sanften.

Schatten und Licht (Graphik und Mal.), die dunklern, schwach oder gar nicht erleuchteten Partien in einer Zeichnung oder einem Gemälde heißen Schatten, die, wenn sie allmählich in das Licht übergehen, Halb- oder Mittelschatten, und wenn sie durch einen auf dem Gemälde befindlichen Gegenstand geworfen werden, überhaupt schroff erscheinen, Schlagschatten genannt werden (s. d.). Die gehörige Anwendung und Vertheilung von Schatten und Licht ist das eigentliche belebende Princip eines Gemäldes oder einer Zeichnung, da sich ohne dieselben nur die Gestalt des Körpers im trockenen Umrisse, ohne jenen Anschein warmen Lebens zeigt, das zum Genusse eines Kunstwerks so unentbehrlich geworden ist. Richtig angebrachter Schatten hebt das Licht erst heraus, und wirkt durch naturgemäße Abwechslung wohlthuend für Auge und Seele. Widerlich bleiben unserem Gefühle jene orientalischen Gebilde, welche des Schattens gänzlich entbehren und sich daher eintönig und geschmacklos bunt darstellen, obschon diese Art Malerei auch wieder sicherlich durch das ewig heitere Klima des östlichen Himmels bedingt ist, wo die senkrechten Pfeile der Sonne jeden wohlthätigen Schatten verscheuchen, sich also durchaus nicht so sehr von der Natur entfernt, als wir in einem gemäßigten Himmelstriche wähnen, die wir deßhalb den vollen Zauber des Schattenwechsels und des reizenden Helldunkels genießen. Ein großer Beweis dieser Behauptung ist auch, daß wir, je weiter nach Süden, je mehr die Neigung zu glühenden und lebhaften Farben bemerken, ja das von der Natur selbst dazwischen gemischte tiefe Dunkel des Haares und der Augen ersetzt den Schatten, indem es seine Wirkung auf das Natürlichste nachahmt. Uebrigens sind auch die Schattentinten wohl von der eigentlichen Dunkelheit oder wohl gar Finsterniß zu trennen. Wenn diese in gänzlicher Undurchsichtigkeit nichts unterscheiden,

noch erkennen läßt, und sich daher höchstens nur sparsam zur Darstellung grundloser Tiefen eignet, in welche kein Licht dringen kann, so ist jener nur die Beraubung der unmittelbaren grellen Wirkung des Lichtes, und die aus natürlichen Gründen beschatteten Theile sind noch durch das in der Luft verstreute Licht bis auf einen gewissen Grad erhellt. Die Wirkung des Ganzen ist um so größer, je breiter die Massen der Schatten sich verbinden, und je mehr alle verstreuten zufälligen Lichter vermieden sind, auch liegt nicht im grellen Gegensatze, sondern in der kunstgemäßen Verschmelzung von Licht und Schatten, auch in dem stufenweisen Uebergange von der schwächern zur stärkern Farbe — Schattirung — die auffallendste, naturgetreueste Wirkung. Hier muß, wie bei allen Gegenständen, welche die Natur zum unmittelbaren Vorbilde haben, auch diese auf das aufmerksamste beobachtet und studirt werden. Reine Theorie führt hier zu nichts oder wohl gar auf Abwege, von großem Nutzen ist aber das Studium jener unsterblichen Meister, welche den eigentlichen Zauber kunstgemäßer Verschmelzung von Schatten und Licht so trefflich anzuwenden verstanden. Nebst den Meistern der lombardischen und venetianischen Schule, worunter besonders Correggio, Titian, Gherardo della Notte u. A. auszuzeichnen, sind es vorzüglich die Niederländer, welche dem Lichte Ton, dem Schatten Leben und Sprache zu geben wußten. Unnachahmlich durch die wundervolle Art seiner Beleuchtung ist vor Allen Rembrand zu nennen, der bei allen Mängeln, Zeichnung, Gruppirung und Perspective betreffend, Schatten und Licht mit solcher Wahrheit und ergreifender Wirkung zu behandeln verstand, daß er dadurch oft den gemeinsten Gegenständen und Formen höhere Bedeutung und wahre Poesie zu geben wußte. Noch sind unter den Niederländern als ausgezeichnet in dieser Hinsicht zu nennen: van der Werff, Schalken, Mieris, Gerard Dow, van Dyk u. A. Die ältere deutsche, so wie die französische Schule blieb hierin weit hinter den Italienern und Niederländern zurück. Die Spanier malten oft mehr finster als dunkel, selbst die florentinische und römische Schule beschäftigten sich mit wenigen Ausnahmen mehr mit Form und Ausdruck; die neuere deutsche Schule zählt jedoch auch schon in diesem Fache bedeutende Meister, worunter der fantasiereiche Ludwig Schnorr, besonders in seinem trefflichen Gemälde: Faust in seiner Studirstube, zu nennen ist. Die neuere französische Schule zeichnet sich durch effectvolle Schattenwirkungen aus, die nur zu oft in das Gesuchte und Manierirte fallen. Vergl. Helldunkel, Nachtstücke, Schlagschatten.

Schattenbild (Mal.), das als Schatten von irgend einem andern Gegenstande erscheinende Bild, nicht mit Schattenriß, Silhouette zu verwechseln; s. d.

Schattenriß s. Silhouette.

Schaubühne, **Schauplatz** (Bauk.) s. Theater.

Schauspiel (Poetik), im allgemeinen Sinne jede Kunst- oder Naturdarstellung, die sich durch irgend etwas auszeichnet, daher unsere Neugierde reizt, daß wir sie anschauen; im engern Sinne begreift man darunter bloß mimische und dramatische Darstellungen; in seiner speciellsten eigenthümlichen Bedeutung als Drama im engen Sinn ist es jene Mittelgattung der dramatischen Darstellung, die zwischen Tragödie und Komödie gestellt, nicht so erschütternd als die erste, nicht so heiter als die zweite sich bewegt, ohne erhaben, wie die Tragödie, den Kampf der höchsten Interessen und Leidenschaften zu schildern, die sittliche Weltordnung, das gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt; doch mit Ernst und Besonnenheit die Kämpfe des rein menschlichen, häuslichen, meist bürgerlichen Lebens hervortreten läßt, und als unterscheidendes Merkmal nach verschiedenen, Besorgniß erregenden, Verwicklungen doch Alles zum guten Ausgange führt, oder wenigstens ungewiß läßt, ohne jene zerstörende, tragische Justiz übende, oder tragische Reinigung bewirkende Katastrophen. Diese Mittelgattung hat in der Theorie viele Widersacher, in der Praxis viele Bearbeiter und im Schauspielhause viele Verehrer gefunden. Abbé des Fontaines gab ihr zuerst den Spottnamen des drame larmoyante; Lessing nannte sie die geräderte Tugend, andere bezeichneten sie bald als weinerliches Lustspiel, bald als lächerliches Trauerspiel; Schlegel und Tieck gingen in ihrem Fanatismus gegen Kotzebue noch weiter und sprachen, die Gattung mit dem Dichter vertauschend, das völlige Anathema darüber aus. Müllner erklärte sie als eine Zwittergattung, weder Fisch, noch Vogel, weder tragisch, noch komisch, als ein Rührspiel, das in unserem moralisch schwächlichen Zeitalter deßhalb von vielen Gemüthern dem Ernst und der Erschütterung der Tragödie vorgezogen wird, weil sie die Kraft nicht haben, das erhabene Unglück der Hauptpersonen bis zur Möglichkeit einer ernsten und genußreichen Betrachtung zu objectiviren. Zu dieser Verdammung der neuern Kunstrichter gab eigentlich **Schiller** die Initiative, als sein poetischer Genius in seinem Gedichte an Shakespeare's Schatten über einige dramatische Mißgeburten zürnend ausrief:

»Also sieht man bei euch den leichten Tanz der Thalia
  Neben dem ernsten Gang, welchen Melpomene geht?« —
Keines von beiden! uns kann nur das rein Empfindsame rühren
  Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
»Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
  Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?« —
Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche,
  Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Trotz aller beißenden Xenien und kritischen Bannbullen hat sich diese Mittelgattung doch factisch erhalten, eben darum, weil sie eine Mittelgattung ist, und Gruber's ruhigere, natur- und kunstgemäßere Ansicht liegt der Wahrheit allerdings viel näher. Nach diesem leidenschaftlosen Aesthetiker verkennt man das Drama, wenn man es aus dem Gesichtspuncte eines Zwitterschauspiels betrachtet, welche Bezeichnung viel besser auf die Tragikomödie paßt, insofern darunter nicht an den parodischen Charakter der alten Hilarotragödien zu denken ist, sondern an wirkliches Mischspiel, d. i. ein Stück, worin von wirklich tragischen Situationen auf komische, ja possenhafte Scenen so übergesprungen wird, daß sich dieser Wechsel schlechterdings durch kein Motiv rechtfertigen läßt; denn, wo dieß der Fall ist, wo kein plötzlicher Sprung von einem Aeußersten zum andern, sondern ein natürlicher Uebergang stattfindet, wo das Eine das Andere erfordert, und dieses zur Erreichung des Zweckes beiträgt, so wird es nicht bloß erlaubt seyn, sondern ist vollkommen gerechtfertigt. Was nun aber das Drama betrifft, so kann es schon darum niemals ein solches Mischspiel werden, weil ihm, wenn es ist was es seyn soll — das Element des Tragischen abgeht. Man verkennt es aber eben so sehr, wenn man es aus dem Gesichtspuncte der Komödie betrachtet, wie dieß besonders anfänglich geschah, als Stücke dieser Art noch eine Neuheit waren, und man noch keine andere als von den Griechen und Römern abstrahirte Theorie mit dem Gegensatze des Tragischen und Komischen hatte. Bei dem weiten Umfange, welchen das Gebiet des Komischen hat, da es sich in ein hohes und niedriges, edles und gemeines — und man kann hinzufügen grobes und feines — verzweigt, und da der Begriff von Lust nicht minder weit umfassend ist, begreift es sich leicht, wie man bei diesen Stücken zunächst auf die Komödie verfiel, zumal da man wollte, daß dieselbe sich nicht auf das Lächerliche beschränke, und daß es zwischen dem feinen Lächeln und der groben Lache gar viele Mittelstufen gebe. Zu jedem Komischen gehört, wenn auch nicht das Lächerliche, doch irgend eine von diesen Arten des Lachens, wie wird es da um die ernsthafte Komödie stehen? Schließen sich Ernsthaft und Komisch nicht gegenseitig aus? Der Ernst lacht nicht. Hätte man nun eine Komödie verlangt, worin gar nicht gelacht wird, so hätte man etwas Ungereimtes verlangt. So meinte man es aber nicht, sondern hatte dabei eigentlich nur jenes feine Lustspiel im Sinne, worin zwar mitunter auch gelacht wird, das aber hauptsächlich doch auf das feine Lächeln berechnet ist. Kurz man dachte dabei an Charakterstücke, wollte aber nicht die Darstellung von Thorheiten, Narrheiten, Verkehrtheiten aller Art, wie sie sonst die Komödie hat, zum Zwecke setzen, sondern

vielmehr edle Charaktere aufstellen, die zur Nachahmung reizen sollen, während die eigentlich komischen Charaktere gerade zur Nichtnachahmung aufgestellt werden. Diese ernsthaften Stücke sollten die Mitte halten zwischen Tragödie und Komödie, und deßhalb auch die Charaktere derselben die Mitte zwischen tragischen und komischen, so daß dadurch nicht ein dramatisches Ungeheuer von Mischspiel entstände, sondern vielmehr ein Mittelspiel, welches nun freilich weder Tragödie noch Komödie war. Qu'est-ce donc? et quel nom lui donner? fragte da Diderot und entschied sich für das Comique sérieux, welches nebst dem bürgerlichen Trauerspiel in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie stehe. War nun aber mit der ernsthaften Komödie nichts gemeint, als dieses, so war sie doch eigentlich keine dramatische Art; denn die ernsthafte Komödie war längst vorhanden, selbst bei den Alten; höchstens hätte man sie eine Abart nennen können, womit jedoch auch nicht viel gewonnen ist; denn lauter edle Charaktere waren doch nicht zu erwarten, sondern mußten mit solchen gemischt werden, wie sie die Komödie selbst sonst auch hat, die als sogenannte höhere die edlen Charaktere ebenfalls nicht ausschließt. Sollte daher die ernsthafte Komödie als eine neue dramatische Art dargestellt werden, so mußte ihr eine andere unterscheidende Eigenschaft zukommen. Diese war nun der Charakter des Rührenden. In einzelnen Scenen war das Rührende freilich schon den alten Komikern nicht fremd, bei dem aber, was man als neue dramatische Art aufstellte, sollte das Rührende der Hauptcharakter des Ganzen seyn. Ein solches Stück nun unterschied sich wesentlich von der Komödie, und eben weil man dieses bemerkte, jedoch keinen unterscheidenden Namen dafür hatte, bezeichnete man es mit dem allgemeinen Namen Drama. So scheint sich nun aber doch dieses Drama der Tragödie anzunähern, denn auch das Tragische bewirkt Rührung, und eine Tragödie ohne Rührung, was wäre die? Indessen kann das Drama doch auch nicht in die Tragödie übergehen, sondern beide bleiben wesentlich unterschieden, sowohl durch die Art als den Zweck der Rührung. Wenn nun aber das Drama weder Komödie noch Tragödie, und eben so wenig ein Gemisch von beiden ist, welches ist denn dessen eigenthümlicher, unterscheidender, ästhetischer Charakter? Einen solchen muß es haben, wenn es etwas für sich seyn soll, und bei dem Streite darüber hätte dieser ermittelt werden müssen, was aber nicht geschehen ist, so oft man ihn auch wirklich ausgesprochen hat, jedoch freilich meist nur mit einem Verdammungsurtheile wie gegen das Drama selbst. Dieser Charakter ist kein anderer als das Sentimentale (s. d.). Die Sphäre des Sentimentalen, fährt Gruber fort, befaßt alles unter sich, was zu dem eigentlichen Gemüths-

leben und der Gemüthswelt gehört; worin ein inniges und zartes Gefühl zwar von vorzüglicher Wirksamkeit ist, aber keineswegs herrschend über die Vernunft, sondern im engsten Bunde mit sittlicher Gesinnung und klarer Besonnenheit. Wo wäre denn aber rein Menschliches zu finden, wenn nicht hier? Innerhalb dieser Sphäre gibt es reichen Stoff für den Dichter, von der einfachen Neigung naiver Unschuld an, die ganze Stufenleiter der zärtlichen Affecte hinauf, bis zur Schwärmerei nicht bloß irdischer Liebe, von dem schönsten Genusse des reinsten Glückes in menschlichen Verhältnissen bis zu der edelsten Resignation auf ersehntes Glück, von kindlicher Freude bis zur Trauer und Andacht am Grabe, von der Hoffnung der Jugend und Erinnerung des Greises bis zur religiösen Ahnung der Unsterblichkeit. Welcher Wechsel von Gemüthsstimmungen wird sich hier entfalten, wenn der Dichter die Situationen dazu nur gehörig zu benutzen versteht! Wie aber die Gemüthsstimmung selbst heiter oder trübe seyn kann, so wird auch das sentimentale Drama diesen verschiedenen Charakter haben können, nnd hat ihn; denn es neigt sich einerseits mehr zur Natur des Idyllischen, andrerseits mehr zur Natur des Elegischen hin. Mag es nun aber dort eine Thräne der Freude, hier der Wehmuth entlocken, in beiden Fällen bewirkt es Rührung. Dieser Rührung und somit auch dem sie bewirkenden sentimentalen Drama hat man vorgeworfen, daß sie verweichlichen. Wenn es ein Dichter freilich nur auf Ausleerung der Thränendrüsen abgesehen hat, da mag dies wohl der Fall seyn, und allerdings ist es sehr leicht, im sentimentalen Drama die Schwächen der Menschen dazu zu benützen, und wir haben der Beweise leider nur zu viele, daß man sie auf Kosten der Moralität dazu benützt hat. Wenn aber von dem die Rede ist, was s e y n s o l l, so darf man nicht in Anschlag bringen, was n i c h t hätte seyn sollen. Die zart bewegende Rührung, welche das echte Drama bewirkt, wird so wenig verweichlichen, als die stark erschütternde, tragische verhärten, sobald nur beide ihren ästhetischen Zweck nicht verfehlen; denn in beiden Fällen sind sie nicht um ihrer selbst willen da. Die Tragödie verfehlt ihren ästhetischen Zweck, wenn sie nicht, über die Natur uns hinausführend, uns den Genuß des Erhabenen gewährt; das sentimentale Drama verfehlt ihn, wenn es nicht, zur reinen Natur uns zurückführend, durch den Genuß des innigsten Selbstgefühls veredelt. Dieß ist ganz besonders der Fall, wo es idyllischer Natur ist, wo die schöne Rührung aus dem gefühlten Contrast gekünstelter Wirklichkeit mit der dargestellten reinen Natur der Menschheit entspringt. Ist das sentimentale Drama mehr elegischer Natur, so gewinnt die Rührung desselben Aehnlichkeit mit der tragischen, wie sich denn beide im Pathetischen begegnen kön-

nen. Diese Rührung aber muß sich ebenfalls ästhetisch auflösen, jedoch auf andere Weise als die tragische, durch den Sieg sittlicher Kraft nämlich über das Leiden, wodurch sich dann ebenfalls wieder das Edle in der Menschennatur hervorhebt. Aus allem diesem ergibt sich nun wohl, daß die Gränzen für die dramatische Kunst durch das Tragische und Komische nicht für völlig abgeschlossen erachtet werden können, und daß man mit Unrecht die sogenannten Dramen verwerfen würde, weil sie die Alten nicht gehabt haben, bei denen sich indessen doch auch wenigstens eine Hinneigung dazu in dem Uebergange von dem Mimos zur neuern Komödie nachweisen ließe. Wie dem aber sei, so darf man hier nur die Natur zum Maßstabe nehmen. Wenn es um Bilder dabei zu thun wäre, so ließe sich hier leicht die Vergleichung des Zeitlebens fortführen, welches ja mit der Eintheilung in Tag und Nacht nicht erschöpft ist, denn zwischen beide tritt eine sanfte Dämmerung ein, die idyllische des Morgens und die elegische des Abends. Bleiben wir aber bei dem menschlichen Leben selbst stehen, so theilt sich ja dieses auch nicht bloß in Ernst und Scherz, Trauer und Lust, Weinen und Lachen, sondern hat auch Freudenthränen, eine Wonne der Wehmuth, Lagen, die nicht gerade Furcht und Mitleid erregen, oder zum Lachen reizen, aber als rein menschlich auf's Innigste unsere Theilnahme in Anspruch nehmen, und Philanthropie bewirken, die auch Aristoteles schon nicht unbemerkt gelassen hat. Da nun das Leben diese Scenen hat, warum sollte sie die Bühne nicht haben? Es ist kein vernünftiger Grund vorhanden, das sentimentale Drama als solches zu verwerfen, zumal da es dem Charakter der germanisch-christlichen Weltbildung angemessen ist, und mit der Behandlung der Liebe in der Romantik genau zusammenhängt. Uebrigens ist der Streit, ob es seyn soll, völlig unnütz, denn es ist, und man könnte nur darüber streiten, wie es seyn solle. Anstatt aber hier auf den streitigen Punct einzugehen, ob z. B. Iffland und Kotzebue nur Verwerfliches in dieser Art geschrieben haben (vieles ohne Zweifel), thäte man wohl am Besten auf zwei unbestreitbare Muster in dieser Art, von Goethe, hinzuweisen, auf seinen Tasso und seine Iphigenia. Goethe schrieb über seine Iphigenia an Schiller (Briefwechsel VI, 74): »Hierbei kommt die Abschrift des gräcisirenden Schauspiels. Ich bin neugierig, was Sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hier und da hineingesehen, es ist ganz verteufelt human.« Schiller antwortet: »Das, was Sie das Humane darin nennen, wird die Probe besonders gut aushalten, und davon rathe ich, nichts hinwegzunehmen.« Die Iphigenia überhaupt charakterisirt Schiller vollkommen als sentimentales Drama, wenn er davon schreibt: »Es gehört zu dem eigenen Charakter dieses Stückes, daß Dasje-

nige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Coulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist, und gleichsam vor die Augen gebracht wird. — Iphigenia hat mich übrigens, da ich sie jetzt wieder las, tief gerührt, wiewohl ich nicht läugnen will, daß etwas Stoffartiges dabei mitunterlaufen mochte. Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht.“ Diese Behandlung ist es, welche das sentimentale Drama erfordert, und durch sie wird der Zweck desselben, Stimmung zu reiner Humanität, sicher erreicht werden. Was von der Tragödie und Komödie gilt in Ansehung der Einheit der Handlung, der scharfen Zeichnung — in hier minder idealisirten Lebensverhältnissen — der edlen, doch von Schönrednerei entfernten Sprache, der festen Charakteristik, der interessanten Ver- und natürlichen Entwickelung, ist auch für das Schauspiel anwendbar. Ueber die Eintheilung desselben nach dem behandelten Stoffe; s. Dramatisch. Lessing, Engel, Goethe, Schröder, Gemmingen, Kratter, Huber, Babo, Iffland, Kotzebue, Klingemann, Werner, Uechtritz haben hierin das Bedeutendste geleistet.

Schauspielhaus s. Theater.

Schauspielkunst (Aesth.), die Kunst, ein dramatisch-theatralisches Werk durch persönliche Darstellung zu veranschaulichen. Die Aufgabe für den Schauspielkünstler ist daher, diese Veranschaulichung bis zum höchstmöglich gesteigerten Grade der Täuschung für die Zuschauer auf eine Weise zu bewirken, daß nach der Intention des Dichters die Charaktere der nicht bloß vor-, sondern als wirklich darzustellenden Personen naturgetreu, jedoch nach den Gesetzen des Schönen erscheinen. Mehr wie alle anderen Künste bewirkt die Schauspielkunst die Illusion, da sie nicht, wie die Malerei und Plastik bloß etwas Sichtbares, oder wie die Tonkunst bloß etwas Hörbares, sondern auf beide Arten zugleich, die poetische Idee zu verkörpern im Stande ist. Höher als alle andern Künste ist, als Compensation der Flüchtigkeit ihrer Gebilde, ihre Wirksamkeit, weil sie als eine gemischte Kunst mit so viel andern Künsten in Verbindung steht (Poesie, Musik, Malerei nimmt sie in Anspruch, und ihre vorzüglichsten Hilfskünste sind Mimik und Declamation); weil sie nicht auf Leinwand oder in Stein, nicht durch todte Gebilde, sondern durch lebende Wesen, durch unseres Gleichen zu uns spricht; weil sie ein ganzes vielbewegtes Menschenleben an uns vorüberführt, und alle Gefühle anschlägt, die eine Menschenbrust bewegen. Sie ist die schwierigste der Künste, weil sie nicht nur alle Kenntnisse und Fähigkeiten erfordert, die zur täuschenden Nachahmung und Darstellung von jeglichem Zustande des menschlichen Gemüthes durch Sprache und Geberden nothwendig sind, sondern auch persönliche Vorzüge

des sie Ausübenden bedingt, der hier zugleich als Künstler und Kunstwerk erscheint. Die körperliche Individualität des Schauspielers ist daher eben so wichtig, wie sein geistiges Vermögen; denn als Menschendarsteller müssen sich in ihm die innern und äußern Elemente vereinigen, wodurch eine solche Belebung in der Wirklichkeit möglich wird. Als äußere oder körperliche Eigenschaften sind nothwendig: eine gefällige Gestalt mittlerer Größe, leichter, feiner und edler Bewegung fähig; ausdrucksvolles Antlitz, vorzüglich ein sprechendes Auge, in welchem sich alle Empfindungen abspiegeln, und ein klangvolles biegsames Organ; die Sprache oder vielmehr der Ton muß den Seelenzustand versinnlichen, er muß der deutliche Wiederhall der verborgensten Empfindungen seyn; denn durch das Ohr geht der Ton zum Herzen, deßhalb muß er immer wahr, immer dem Charakter des darzustellenden Individuums anpassend, nie verfehlt, nie die Harmonie des Ganzen störend und so beschaffen seyn, daß selbst ein Blinder mit den Augen seiner Seele die Richtigkeit desselben zu erkennen vermag. Als innere oder geistige Eigenschaften sind in Verbindung mit höherer Geistescultur und Kunstsinn überhaupt unerläßlich: Fantasie, Gefühl, Gedächtniß, Besonnenheit und eine eigentliche, von der Natur verliehene Darstellungsgabe. Als Vor- und Hilfskenntnisse in Rücksicht der körperlichen Ausbildung soll der Schauspieler gymnastische Fertigkeit besitzen, tanzen, fechten, reiten, voltigiren 2c. In Rücksicht auf geistige Ausbildung braucht er als Schulwissenschaften gründliche Kenntniß der Muttersprache, Metrik und nebst den rein historischen Studien auch Bekanntschaft mit den Mythen, Sitten und Gebräuchen älterer Völker; denn nicht nur Worte und Geberden müssen dem Charakter der darzustellenden Person entsprechen, auch Sitten und Kleidung derselben müssen nachgeahmt werden. Als Menschendarsteller dürfen ihm auch Psychologie und Physiognomik nicht fehlen. Von dem Schauspieler, wie Thürnagel will, auch die Aesthetik in ihrem ganzen Umfange, Logik, Geographie, Studium der Antike, Zeichnenkunst, sogar technische Künste und Handwerke zu verlangen, ist allzuviel. Man muß selbst in der Theorie die Forderungen nicht überspannen, besonders da bei der Masse der deutschen Schauspieler meist autodidaktisch, nicht durch systematischen Unterricht in noch fehlenden Schauspielerschulen gebildet, in Praxi so jämmerlich wenig gefunden wird. Viele halten sich für berufen, doch Wenige sind auserwählt. Mit Fähigkeit und Anlagen kann man, verbunden mit Fleiß, in wissenschaftlichen und geschäftlichen Fächern, ausreichen, aber die Kunst braucht den Funken eines eigentlichen Talentes, besonders die Schauspielkunst, die ein leichtes Spiel mannichfaltiger und erhöhter Seelenkräfte erfordert, einen gewissen Grad poetischer Productionskraft voraussetzt. Das Mühselige führt hier zu nichts,

und ist dem Spiele selbst ganz deutlich aufgedrückt. Feile Tags-krittler und der Troß epidemisch gewordener Correspondenzler und Notizler streuen in Zeitschriften aller Art, zwar in stereotypen nichts-würdigen Lobhudeleien, Lorbern in Fülle aus, und finden Alles ungeheuer und unübertrefflich, und tituliren, wo nur Thespis Karren rollt, jeden Handwerker Künstler, wenn auch dessen Lei-stungen das Stigma der vollendetsten Geistesohnmacht an und in sich tragen; dieß sind aber nur leere Dunstgebilde, eine Fata Mor-gana, erzeugt im Gehirne schreibesüchtiger Knaben, die mit drama-turgischer Fackel beleuchtet, gewöhnlich wie Nebel zerfließen, und nur von den auch das übertriebenste Lob begierig in sich schlürfen-den Schauspielern als bare Münze angenommen werden. Mit den oben bemerkten körperlichen und geistigen Eigenschaften, den nöthigen Hilfskenntnissen, hat endlich der Schauspieler den Geist seiner Rolle aufzufassen, den Charakter durchzudenken, ihm in der Darstellung Haltung zu geben, und das Verhältniß zur Her-vorbringung des Totaleffects genau zu berechnen; er soll haupt-sächlich streben, wahr zu seyn, aber die Wahrheit der Darstellung sei nicht die gemeine, prosaische, sondern die höhere poetische, worin der Begriff individualisirt erscheint. Würde ist Haupterfor-derniß, zumal in der Tragödie. In der Komödie treten Feinheit und Weltton an ihre Stelle. Aber auch in der Posse ist das Platte und Niedrige zu vermeiden, wo es sich nicht selbst wieder als lächer-lich aufhebt. Wie oft Hyperenthusiasten in Würdigung der Schau-spielkunst und Schauspielkünstler offenbar zu weit gegangen sind, haben Fanatiker gegenseitig das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, und dem Schauspieler den Namen Künstler streitig gemacht, in-dem er sich, wie diese Gegner behaupteten, seinen Stoff nicht sel-ber schaffe, sondern ihn von dem Dichter erhalte, der ihm vordenkt und vorempfindet, in dessen Werke, das er nur richtig nachzu-empfinden und zu studiren braucht, sich schon die Grundlinien von dem, was er zu leisten hat, finden. Er gebe ihnen nur Ton, Bekleidung, Drapperie, weiter Nichts. Wenn Schiller, sagen die Gegner ferner, vom Künstler sehr richtig fordert, daß er den Stoff zwar von der Gegenwart nehme, aber die Form von einer edlern Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandel-baren Einheit seines Wesens entlehne, so paßt das ganz und gar nicht auf den Schauspieler; denn was man bei ihm Element, eigen-thümlichen Stoff nennen könnte, unabgesehen auf das, was ihm der Dichter liefert, so sind das doch nichts anders als Darstellun-gen in Sprache, Mienen und Geberden, die man immer schicklicher Formen benennen wird, in welchen er die Ideen des Dichters (in Worten klar ausgedrückt oder nicht) zur Anschaulichkeit, zum Leben bringt; und diese Formen haben nichts Idealisches, sondern die schärfste Begränzung in der Zeit und Gegenwart. Die größte

Individualität ist hier die größte Wahrheit und Schönheit, ja, je schärfer die Copie des alle Tage vor unsern Augen herumwandelnden Menschen in seiner besondern Eigenheit, welche Charakter, Stand, Geschäft, Gewohnheit, Leidenschaft, Mode u. s. w. ihm eindrücken, in dem Spiele des Schauspielers wieder gefunden wird, und je weniger allgemein Bezeichnendes und Generelles, also je mehr Bestimmtes in seinem Spiele ist, desto höher werden wir den Grad seines Kunstvermögens bezeichnen. Also der Schauspieler copirt das Wirkliche, aber er idealisirt nicht; schafft nicht aus sich selbst. Die Form des geistigen Lebens im Menschen, des Ausdruckes der Gedanken, seiner Mienen und Geberden, liegt in dem allgemeinen Menschengefühl, und die gleichartige Natür erkennt sich in der Regel und in der Abweichung, wo sie zur äußern oder innern Selbstanschauung kommt, immer selbst wieder. Diese Selbstbeobachtung ist ein Theil der Kunst des Schauspielers, aber sie ist theoretisch allen andern Menschen gemein, die richtig zu beobachten verstehen. An Schöpfung ist bei seiner Repräsentation gar nicht zu denken, oder man spielt mit dem Worte. Denn neu erdenken kann der Schauspieler nichts von allen dem, was ihn zum Schauspieler macht. Er kann nur die Natur wiederholen; denn in ihr, ganz sklavisch verstanden, liegt das Ideal zu seinen Vorbildern. Seiner Freiheit ist nichts als Composition, in der gemeinern Bedeutung des Wortes, überlassen. — Unwahres und Halbwahres ist in diesem feindlichen Raisonnement durch einander geworfen. Wird der Schauspieler im Moment der Darstellung nicht zum Dichter, wenn er die Formen des Ausdruckes gewissermaßen erfinden muß? Ist da nicht seine Einbildungskraft thätig, die unbekannte Form für den ihr bloß gegebenen Stoff zu schaffen? wirkt er denn bloß mechanisch? ist er nicht in einem Wechselverhältniß, wie der Musiker zum Dichter steht? Wird der Schauspieler nicht productiv, wenn er den Menschen in seiner Vereinzelung, in Individuen, ausscheidet, ihn mit Wahrheit repräsentirt? Wird er nicht Kunstwerk, wenn es ihm gelingt, sich in der gegebenen Rolle seiner angeborenen Individualität zu entäußern, und ein fremdes Bild bis zur höchsten Täuschung hervorzurufen? Muß er nicht des höchsten Schwunges, wie der höchsten Kälte fähig seyn, sich gänzlich in seiner Gewalt haben, und bei aller Leidenschaft mit Bewußtseyn verfahren, damit sein Affect ihn nie über die Gränzen der schönen Natur hinausreiße, und gestaltet er nicht so etwas objectiv? Die Natur nachahmen und wiederholen ist die allgemeine Kunstsphäre; sie nicht sklavisch im Sinne der Copisten nachahmen, sondern idealich auffassen, ist dem Schauspieler eben so Gesetz, wie dem Dichter, Maler und Bildhauer, und nur einseitige Parteisucht kann ihm den Namen Künstler versagen, wenn er ihn — verdient. — Ursprung und Fortschreiten der

Schauspielkunst bei den verschiedenen Nationen zu erzählen, von den Waffentänzen, Opfern und Festen der Urvölker, den Rhapsoden und Protagonisten der Griechen, den Atellanen und scenischen Spielen der Römer, und den spätern zur festen Form gediehenen Tragödien und Komödien der Alten, dann den im sechsten Jahrhundert entstandenen Mysterien, Miracles, Moralitäten, Interludes, Plays 2c. Von diesen Uebergängen der Schauspielkunst bis auf den Standpunct derselben in unsern Tagen zu berichten, gehört in die Kunstgeschichte. — Obgleich in Deutschland schon im fünfzehnten Jahrhundert sogenannte Fastnachtspiele von Meistersängern und Dilettanten, und noch früher in Klosterschulen biblische Geschichten aufgeführt wurden, bildeten sich doch erst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts aus den fahrenden Schülern und wandernden Banden eigentliche stehende Schauspielergesellschaften, welche abwechselnd Schäferspiele, biblische Geschichten und extemporirte Komödien aufführten, worin der Hanswurst mit rohem Pöbelwitz die Hauptrolle hatte; dann später Haupt- und Staatsactionen (s. d.) vorgestellt wurden, bis endlich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch Gottsched's, und später durch Sonnenfels Bemühungen, hauptsächlich aber durch Lessing's poetisch-dramatisches und philosophisch-dramaturgisches Wirken, dem dann Engel, Schröder und andere nachfolgten, und durch die Meister- und Musterwerke der beiden großen Genien der deutschen Literatur, Goethe's und Schiller's, auch durch eminente Darsteller die Schauspielkunst jenen Höhepunct erhielt, worauf sie sich zum Theil noch, obgleich im kränkelnden Zustande, erhält. Vergl. Mimik, Declamation, Rolle, Costume 2c.

Schema (griech., Metrik), Figur und Gestalt, Stellung, daher so viel wie Vorbild. Der Grundriß eines Verses, in welchem die Figur seines Rhythmus durch die Zeichen der Länge und Kürze, und der Fußabschnitte dargestellt wird. So ist z. B. das Schema eines fünffüßigen Jambus:

⏑ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — |;

so zeichnet man auch das Schema einer ganzen Strophe.

Scherz, scherzhaft (Aesth.). Nach Sulzer's Behauptung bedeutet das Wort »scherzen« ursprünglich, sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist, welches mit der Ansicht späterer Kunstlehrer übereinstimmt, die das Scherzhafte als das zur fröhlichen Belebung der Unterhaltung absichtlich herbeigesuchte Lächerliche nennen. Vom Lächerlichen unterscheidet es sich daher, wie das Komische, durch die Absicht, zum Lachen zu reizen; vom Komischen selbst, dem es als Mittel dient, daß es das Wort- und Sachkomische zugleich, nicht die absolute Handlung allein ist, welche belustigt, sondern nach Schütz nur ein Bild, eine Vorstellung davon, oder

eine Anspielung auf ein Verhältniß, das als komisch gedacht und so in Worten dargestellt wird. Ja es wird beim Scherz angenommen, daß das komische Verhältniß nicht wirklich vorhanden sei, sondern nur Stoff und Gelegenheit darbiete, es sich komisch zu denken, und Andern mit einem Spiele des Witzes und der Fantasie als solches wahrscheinlich zu machen; denn im wirklichen Fall würde man den Andern geradezu dem Gelächter preisgeben und der Scherz Persiflage werden, der den Andern zum Ernste stimmt. Aber dadurch unterscheidet sich eben der Scherz vom Ernste, daß er keinen Zweck hat und keine Sache bewirken oder schaffen will, sondern das wirkliche Leben nur als ein Spiel zur Lust in der Beschauung übergehen läßt. Sein Element, sein Reflex, seine Ursache und Wirkung zugleich, ist gegenseitige Heiterkeit und Erhebung des Gemüthes über alle Fesseln. Die Scherzenden sind Object und Subject zugleich; aus sich selbst schöpfen sie das Belachenswerthe, und sie selbst sind es wieder, die sich belachen. Im Scherz ist ein wahrhaft geistiges Seyn, die Wiederherstellung der menschlichen Freiheit, die erneuerte Wiedergeburt und Wiederergänzung des Menschen, die Wiederauffindung des vorigen Gleichgewichts. Der Scherz ist — wie es selbst der Sprachgebrauch des gemeinen Lebens sagt — zur Erholung, und keine Erholung pflegt ohne Scherz zu seyn. Heiter, wie das Humoristische, bezweckt es, wie das Possenhafte, Erregung des Lachens, doch ohne unanständige Mittel, und unterscheidet sich vom Spaß dadurch, daß der Spaß stets eine Person zum Gegenstande wählt, und um zu belustigen, die lächerlichen Seiten des Andern durch drastischere Mittel hervorzuheben sucht, der Scherz aber theils ganz unpersönliche Gegenstände zum Vorwurf nimmt, theils selbst, wenn er Personen trifft, durch die geringe Dosis des Lächerlichen, diese selbst ergötzt, da der Scherz, der feine gebildete (der niedrige und gemeine verdient nicht diesen Namen), ein heiteres und erheiterndes Spiel des Witzes seyn soll; daher auch, wie der Witz selbst, nicht ängstlich gesucht, sondern Product des Augenblickes, nie am unrechten Orte und zur unrechten Zeit anzuwenden ist.

Scherzando, musikalische Vortragsbezeichnung, scherzend, leicht, anmuthig, muthwillig.

Scherzo (ital., Mus.), jedes Tonstück, das scherzend, leicht, mit Muthwillen vorgetragen werden muß, dann ein kürzeres Musikstück, eine Art geschriebener Fantasie für ein Instrument, auch, besonders seit Beethoven, der Menuet in den Symphonien, Quintetten, Quartetten und Sonaten, wenn er einen raschen, sprudelnden, heiteren Charakter hat, und in schneller Bewegung vorzutragen ist. Vergl. Symphonie.

Schicklich (Aesth.), das den Umständen Angemessene, daher in der Kunstwelt dasjenige, was zwar, nach der Natur der Sache

nicht ganz nothwendig, aber doch so natürlich erwartet wird, daß der Mangel desselben als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Das Schickliche muß zwar mit Sorgfalt gesucht, noch mehr aber das Unschickliche vermieden werden; so muß ein Bauwerk im gehörigen Stile errichtet, und nicht unschicklich mit Emblemen geschmückt, oder in einem Charakter gehalten seyn, der ihm nicht zukommt; eben so ein Gemälde, eine Rede, Costüme ꝛc. Das Schickliche und Unschickliche nicht bloß im Sinne des Unpassenden, sondern des Unanständigen, gehört in die Moral. Vergl. Ebenmaß, Unordnung.

Schicksalstragödie. Dem Principe der Schicksalstragödie ist unter den Parteiungen des Tages von mehren namhaften Kritikern und Aesthetikern, von einem Theile des Publicums, von einzelnen Koryphäen der handwerksmäßigen Theaterkritik, so lebhaft und anhaltend widersprochen worden, daß es unmöglich befremden kann, wenn das ewige Schicksal, welches nach seiner uralten Gewohnheit mit den Verkehrtheiten der Menschen ein undurchdringliches Spiel treibt, zürnend über die muthwilligen Anfechtungen, sich für einige Zeit, was die Theorie betrifft, in Ruhestand versetzt hat, und gegenwärtig als Großpensionär still von seinen eigenen Renten lebt. Widrige, oft wiederholte Mißgeschicke, können auch dem Dämon des Verhängnisses die gute Laune verderben, freilich nur auf dem Papier, nicht innerhalb der Räume, welche die Welt bedeuten. Zur Vermeidung der gewöhnlichsten und gröbsten Mißverständnisse ist es vor allen Dingen nothwendig, den Grundgedanken festzuhalten, daß unbedingte Nothwendigkeit und sittliche Freiheit, beide in höchstmöglicher Begriffsschärfe gedacht, schlechterdings nicht neben einander bestehen können, sondern sich selbst gegenseitig aufheben, nichts übrig lassen, als einen vollkommenen Widerspruch. So bald aber von Ansichten, Gemüthsstimmungen, Grundlagen verschiedener, zumal längst entschwundener Zeiten die Rede ist, in so fern jene in der Gegenwart gewisse Nachklänge und Vergleichungen hervorrufen, muß der fragliche Berührungspunct von Hause aus rein historisch ermittelt werden, ohne vorgefaßte Meinungen, ohne alle Einmischung heutiger Logik und Metaphysik, ohne irgend einen Beigeschmack fatalistischer Ketzerjägerei, worin sich so manche Maulchristen, die lieber anklagen, als denken wollen, fratzenhaft gefallen. Oder ist es nicht handgreifliche Thorheit, mit anmaßender Leichtfertigkeit bei unserer durch und durch veränderten Bildung, heimlich in die Schule gehen zu wollen, einen und den andern grassirenden Wortbegriff zwischen Wachen und Schlafen einzulernen, und ihn nachher mit der Zuversicht eines Geistersehers als Beschwörungsformel für die Denkart des Alterthums zu gebrauchen? Man darf nur einen Blick auf das Wesen der griechischen Götterwelt werfen, so leuchtet auch

unwidersprechlich ein, daß weder ihr Ursprung noch ihre Ausbildung und Abgränzung von reinen Begriffscombinationen ausgegangen ist, sondern von den freien Bewegungen der Fantasie und des Gefühls, die innerhalb ungemessener Schranken jeder bestimmten Verstandesdisciplin, jeder philosophischen Methode eben so sorglos als anmuthig spotteten. Die Götter der Griechen sind theils versinnbildete Naturkräfte, theils Träger sittlicher Verhältnisse und geistiger Beziehungen, jedoch weder das eine noch das andere schlechthin ausschließend; bald wirken sie von dieser, bald von jener Seite mit überwiegender Gewalt ein, bald vereinigen sie die sonst getrennten Richtungen in einer gemeinschaftlichen, ganz so wie es außerordentlichen Naturen zukömmt, die zwar nie ein unbegränztes, wohl aber ein übermenschliches Vermögen besitzen. So heißen sie bei Homer vorzugsweise die Unsterblichen, die leichthin Lebenden; dessen ungeachtet läßt eben derselbe einzelne Winke fallen, die unter besondern Umständen auf das Los möglicher Sterblichkeit hindeuten; mehrmals werden sie auch von körperlichen Schmerzen ergriffen, geben ihnen dann ohne Rückhalt nach, zuweilen mit einer belustigenden Natürlichkeit. So ragen sie an Erkenntniß des Vergangenen, Gegenwärtigen, Künftigen weit über die Menschen empor, ohne deßhalb allwissend zu seyn; sie ermangeln oft gerade in den höchsten Dingen der nöthigen Einsicht, und scheuen sich nicht, diese Gränze ihres Bewußtseyns offen zu bekennen. Ja selbst das Charakterbild eines und desselben Gottes ist keineswegs sterotypisch ausgeprägt, es nimmt nicht nur bei verschiedenen Dichtern verschiedene Nebenzüge an, sondern schwankt auch wohl bei einem und demselben in merklichen Abweichungen aus. So stellt Hesiodus in der Theogonie seinen Zeus gewissermaßen an die Spitze des Universums, indem er von ihm mit tiefer Bedeutung sagt, daß sich derselbe mit der Themis, der physischen und moralischen Weltordnung vermählt, mit ihr die Schicksale oder Mören gezeugt habe, und durch die Umarmung der Eurynome Vater der Grazien geworden sei. Bei Homer erscheint Zeus zwar in voller Herrlichkeit als Vater der Götter und Menschen, zugleich als ihr erklärter Oberherr. Dagegen zeigt der König des Olymps aber auch wieder auffallende Anwandlungen von Schwäche, Rathlosigkeit, Wankelmuth bis zum Bedürfniß fremder Hilfe und Dazwischenkunft. Die Persönlichkeit der Götter fällt demnach nirgends mit dem Begriffe des Absoluten oder Unbedingten in Eins zusammen, sie erscheinen sämmtlich mehr oder weniger als wandelbare Bilder der Fantasie und des Gefühls, nach Zeit, Ort, Verbindung mannigfaltig gemodelt; sie sind gesteigerte Fortsetzungen der Menschheit, mithin müssen sie mit dieser auch den Wechsel und Fluß poetischer Anschauungen, Zustände und Bestimmungen theilen. Weil nun die luftig aufgebaute Ordnung der Götter-

welt ihre Begränzungen, Lücken, Schattenseiten, Widersprüche, dem tiefern Sinne der Griechen unmöglich ganz verbergen konnte, weil sie ferner auch für sich allein betrachtet in ihrem aufgeregten Bildungstriebe über den abgeschlossenen Kreis nach einer weitern Entwicklung strebte, ohne deshalb mit sich selbst in einen Widerstreit zu gerathen; weil endlich die stete Gesetzmäßigkeit der Natur inmitten so vieler räthselhaften Erscheinungen, verbunden mit ähnlichen Anzeichen des Menschenlebens, in ihren verschlungenen, unbegreiflichen Wegen, den Blick aus den Banden offenbarer Umschränkung unwiderstehlich in dämmernde, unendliche Fernen lockte: so mußte aus diesen Bewegungskräften, je mehr sie unmittelbar zusammentrafen und sich verstärkten, zwar nicht der feste Begriff, desto gewisser aber die Ahnung einer übersinnlichen Nothwendigkeit hervorgehen. Wenn es wahr ist, was ein Dichter des römischen Alterthums singt, daß ehrfurchtsvolles Staunen (timor) die Götter erschaffen hat, so wird man auch gezwungen seyn, den Glauben an die unausweichliche Macht des Schicksals aus demselben Quell des Gemüthes abzuleiten. Damit soll übrigens nicht behauptet werden, als sei die Meinung von der Gewalt des Verhängnisses erst hintennach, in einer bestimmten Zwischenzeit und in Gestalt eines bloßen Absenkers aus der bereits feststehenden Götterordnung entsprungen; zur Verwahrung genüge die einfache Bemerkung, daß die beiden Systeme der Dinge unzertrennlich zu einander gehören, sich wesentlich ergänzen, unmittelbar in einander enthalten sind, so daß die Frage, welches das frühere oder spätere war, eigentlich gar nicht aufgeworfen werden kann, wenigstens keine befriedigende Antwort zuläßt. Man setze versuchsweise das Gefühl einer übersinnlichen Nothwendigkeit voran, so begreift sich daraus leicht, wie der lebendige Grieche nach seiner Eigenthümlichkeit an jenem finstern Abgrunde des Seyns unmöglich still stehen konnte; wie er sich innerlich gedrungen fühlte, die ungeheure Kluft, welche ihn von dem Sitze des allgewaltigen Schicksals trennte, mit vermittelnden Uebergängen auszufüllen, und diese boten ihm seine Götter in der erwünschtesten Weise und Folge dar, wogegen von der andern Seite auch wieder ihre vertrauliche Nähe, ihre durchsichtige Menschlichkeit ihn auf jenes Letzte, Unfaßliche zurückwies, wovon er ausgegangen war. Mögen wir uns die Entfaltung, die Ineinanderbildung der beiden Glaubenselemente denken, wie wir wollen, so viel ist gewiß, daß eins das andere wechselweise voraussetzte. Daß die Ueberzeugung von den Wirkungen einer durchherrschenden Nothwendigkeit nicht auf einer geschlossenen Begriffseinheit ruhte, daß sie überhaupt den Ansprüchen und Formen einer zusammenfassenden Abstraction völlig fremd blieb, vielmehr ausschließend in Fantasie und Gefühl wurzelte, eben deßwegen, wie die Welt der Götter, denen sie als

dunkler Hintergrund zugeordnet war, zwischen unbestimmbaren Gränzen schwebte, die sich bald erweiterten, bald verengten, bestätigen unwiderleglich die Zeugnisse des griechischen Alterthums, wodurch dem Fortgange der bisherigen Erörterung der Weg nicht wenig gebahnt und gesichert werden dürfte. Das Bewußtseyn einer höhern, übersinnlichen Nothwendigkeit konnte sich eben deßhalb, weil es seine Nahrung aus der Fantasie und dem Gefühl schöpfte, nicht zu einer starren mechanischen Größe fixiren, es spielte in die verschiedensten Richtungen ein, und blieb sich unter allem Anscheine von Umwandlung dennoch selbst gleich. Dieselbe Gemüthsstimmung, welche die Götter ins Daseyn gerufen hatte, hauchte auch der Nothwendigkeit insgeheim eine Art von Seele ein, suchte jener eine gewisse Personification abzugewinnen; gehen doch einige Kenner des Alterthums so weit, die Lehre von der Weltseele, wie sie sich bei den ältesten Philosophen findet, damit in unmittelbare Berührung zu setzen. Ein durchaus blindes Schicksal ist eine ungriechische Vorstellung, es hat Augen, es sieht Alles, wie von ihm ausdrücklich gesagt wird. Das Streben nach Personification, welche freilich nach Erforderniß des Gegenstandes immer nur eine mangelhafte Andeutung bleibt, tritt in einzelnen Aeußerungen ganz unzweifelhaft hervor. Wie schon Homer mit dem Namen der Gottheit (θεός) das allgemeine Wesen des Göttlichen bezeichnet, so bedienen sich spätere Dichter desselben Wortes für die Bedeutung des Schicksals. Dem Herodot ist das Göttliche (θεῖον) die Beschaffenheit der Personification, besonders wenn es im guten oder bösen Sinne die Eigenthümlichkeit eines Menschen bestimmt und beherrscht. Die unerforschliche Dunkelheit des Verhängnisses stammt aus dem Schooße der Nacht; letztere hat die nothwendigen Geschicke oder Mören, ingleichen die Nemesis, als sittliche Rächerin geboren. Zuweilen wird auch die Nacht als wissend vorgestellt, nach einigen Sagen soll sie zuerst das delphische Orakel besessen haben. Wer erkennt in diesen Richtungen nicht die Zeichen einer frommen Scheu, die das absolute Geheimniß des Lebens und der Welt ahnet, es in gebrochenen Lauten auszusprechen wagt, und im Gefühle des Unvermögens dasselbe in die Tiefen einer uranfänglichen Nacht versenkt? Gerade deßhalb, weil die bindende Nothwendigkeit in so verschiedenen Gestalten erscheint, im Leben der Individuen als Schicksal, in der Natur als stehende Gesetzmäßigkeit, in der sittlichen Welt als das durchgängige Maß und Ziel, daher insbesondere als Strafe des Schuldigen, muß man ihr gemeinsames Wesen in der Einheit einer göttlichen Kraft suchen, für welche das Gemüth wohl religiöse Regungen, die Sprache aber keine ausreichenden Worte hatte. Mit Beziehung auf das Vorhergegangene läßt sich das Princip der antiken Schicksalstragödie wohl unbedenklich als eine Vorstufe betrachten, von wel-

cher aus der Grieche unter den Begünstigungen seines Kunstgenius und der damit natürlich verwandten Glaubensstimmungen, im Wege glücklicher Vorausnahme (Anticipation) dem Gebiete der Vorsehung einen ahnungsreichen Blick zusandte. Vielleicht darf man seine Tragödie geradezu ein poetisches Gleichniß der Vorsehung nennen, jedoch, was sich von selbst versteht, mit allen den Einschränkungen, die der Polytheismus unvermeidlich machte. Auf beiden Seiten ist die Unumstößlichkeit eines obersten Gesetzes die Are aller Bewegungen, Verbindungen, Fügungen; innerlich verschieden sind zwar die dadurch hervorgebrachten Eindrücke, nicht minder die Werkzeuge der Aneignung, die practischen Bestimmungsgründe mit ihren bleibenden Gemüthszuständen, dessen ungeachtet läßt sich in den Grundansichten, wenn das Fantom einer blinden, rein mechanischen Nothwendigkeit fern gehalten wird, ein gewisses Analogon, oder wenn der Ausdruck noch zu stark ist, eine gewisse Annäherung aus der Ferne nicht verkennen, und auf etwas Weiteres geht die Absicht der ungefähren Vergleichung nicht aus. Mit welcher himmlischen Klarheit und Milde weiß Sophokles das Schicksalsprincip zu behandeln! Oft scheint es wirklich, als habe die Vorsehung ihn zu ihrem begeisterten Propheten eingesetzt. Es ist noch übrig, factisch nachzuweisen, daß die antike Tragödie, weit entfernt, durch ihr Princip die sittliche Freiheit aufzuheben, ja auch nur im Mindesten zu gefährden, dieselbe vielmehr aufs Bestimmteste voraussetzte, sie nach allen möglichen Richtungen in den stärksten Anspruch nahm. Dabei kann begreiflicher Weise die heutige Speculation kein Stimmrecht ausüben — hat sie doch auf ihrem eigenen Felde hinlänglich zu thun — alles Wesentliche kommt darauf an, in der Kürze zu zeigen, wie die Tragöden selbst ihr Geschäft ansahen und angriffen, um den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten. Zuvörderst hätte sich das Bewußtseyn einer bindenden allgemeinen Nothwendigkeit weder im Leben, noch auf der Bühne, noch irgendwo entwickeln können, wäre ihr nicht das unauslöschliche Gefühl der sittlichen Freiheit aufs Entschiedenste entgegen getreten. Man denke es hinweg, so fehlt der Gegensatz, an welchem sich die tragische Nothwendigkeit hervorheben kann. Wie die Götter in manchen Beziehungen der Macht des Verhängnisses anheim fallen, und dadurch in den Augen ihrer Verehrer keinen Verlust an individueller Würde und Selbständigkeit erleiden, so verhält es sich auch mit den Heroen, in denen gleichsam ein zweites göttliches Geschlecht lebt. Diese sind deßhalb ganz besonders zu Rüstzeugen der Tragödie berufen. Im Kampfe mit der Nothwendigkeit, unter den härtesten Schlägen sich selbst zu behaupten, ist ihre ausgesuchte Bestimmung, die Bürgschaft für ihre tragische Vortrefflichkeit. Die Nebenpersonen sind meistens für den Gang der Schicksalsfabel nur entfernte, sichtbar

untergeordnete Beihilfen; sollten sie stärker ins Spiel gezogen werden, so würde dadurch das belebende Princip unfehlbar ins Stocken gerathen, durch Ueberladung sich entkräften. Waltete nach dem Vorgeben grober Fatalisten wirklich eine blinde Nothwendigkeit vor, so müßte dieselbe tappend unter die Menge greifen, wie Polyphem unter seine Schafherde, als ihm Ulysses das Auge ausgestoßen hatte. In der besonnenen Sparsamkeit, womit der Dichter dem Principe der Nothwendigkeit dient, offenbart sich seine Achtung für sittliche Freiheit. Und ist nicht die Springfeder jeder Tragödie ein Mißbrauch der Freiheit, sei es, daß derselbe in einem bestimmten Fehl, dem sogenannten Flecken des Helden, vorliegt, oder wie im Oedipus des Sophokles ein Geheimniß bleibt, das sich nur durch seine Folgen verräth? Bedingt aber der Mißbrauch der Freiheit nicht nothwendig die Annahme des Gebrauches? Zu Ehren der Freiheit legt endlich auch Aristoteles ein unverwerfliches Zeugniß ab. Nach seiner vielfach erörterten und mißverstandenen Behauptung liegt der Endzweck der Tragödie in der Reinigung (καθαρσις) der Leidenschaften, nicht aller, so viele etwa aufgeregt worden sind, sondern ausschließend der Furcht, des Mitleids und ähnlicher Erregungen, deren Gesammtheit er für die Seele der rechten Rührung und Erschütterung erklärt. Der Begriff der Reinigung hängt in dem gegenwärtigen Falle, wie die neuesten und besten Ausleger die Sache verstehen, mit einer religiösen Vorstellung zusammen. Ergriffen, gezeichnet von dem Arme des Schicksals, ist der Mensch ihm auf eine räthselhafte, dämonische Weise verfallen, von der er zu einem reinern Leben wieder hergestellt werden muß. Eben so sollen auch Furcht, Mitleid und ihr Zubehör gereinigt werden, dadurch nämlich, daß ihre bloß sinnlichen Bestandtheile, die Zumischungen getrübter Erfahrung und Empfindung zu lautern Genüssen des Geistes erhoben werden. Was liegt diesem vorgestellten Endzwecke anders zum Grunde, als das Bewußtseyn der Freiheit und ihrer vollständigen Verherrlichung? So ist denn die antike Tragödie mit ihrem Schicksalsprincipe, wird das Gesagte unter dem Gesichtspuncte der Kunst zusammengefaßt, in jeder Beziehung ein Spiegel der menschlichen Freiheit. Denjenigen Fatalisten, die in dem Schicksalsprincipe überall nur eine blinde Nothwendigkeit vermerken, wodurch ein allseitiger, vorher berechneter Zusammenhang der Dinge entstehen soll, während die Unterschiede der letztern, ihre Specialitäten durch die Willkür jener unhistorischen Annahme, von Grund aus aufgehoben werden, läßt sich auf einem andern Wege beikommen; die gewählte Waffe kann zwar beim ersten Anblick als ein Sophisma erscheinen, durchschneidet indessen, poetisch betrachtet, mit einem Schlage das ganze Nervengewebe der fatalistischen Opposition; wenn noch da von Nervengewebe die Rede seyn kann, wo sich ledig-

lich empfindungsloser Gallert breit macht. Wir wollen aus besonderer Gefälligkeit für einen Augenblick zugeben — so läßt sich antworten — daß die Nothwendigkeit in eurem Sinne das Princip der alten Tragödie war; ist aber damit die Sache der menschlichen Freiheit, im Lichte der Kunst angesehen, an und für sich unverträglich, geht sie dadurch rettungslos verloren? Faßt den Gedanken eurer Nothwendigkeit zuletzt, wie ihr wollt, so müßt ihr doch zugestehen, daß sich mit ihr auch der Gedanke der menschlichen Freiheit vereinigen läßt, sollte er nach eurer Meinung auch eine poetische Selbsttäuschung seyn. So bald sich diese Selbsttäuschung im Gefühl mit der Gewalt der Nothwendigkeit ankündigt, seid ihr unwiderstehlich gezwungen, sie als ein statthaftes Glied der allgemeinen Kette anzuerkennen, in die ihr euch so ungeschickt verwickelt habt. Uebrigens kommt es bei dem vorgebrachten Einwurfe nicht auf eine metaphysische Demonstration an, sonst geriethet ihr mit eurem Fatum in die schlimmste Falle, denn ihr würdet einräumen müssen, daß die Entscheidung über den Werth der alten Schicksalstragödie in letzter Instanz von dem Erfolge eurer an sich selbst verzweifelnden Speculation abhängt. Ist aber poetische Täuschung, was ihr denn doch nicht läugnen werdet, ein Grundgesetz der Kunst, so ist damit auch die Frage nach der menschlichen Freiheit, in so weit sie die Aesthetik angeht, hinlänglich erledigt. Sind nun die poetischen Formen und Gattungen des Alterthums, vorausgesetzt, daß ihr Geist wahrhaft und lebendig erfaßt wird, in den Gränzen angemessener Nachbildung noch immer bedingter Weise giltig, so kann auch die moderne Schicksalstragödie neben der antiken mit Fug und Recht als ein eigenthümliches Gewächs bestehen. Längst ist man von dem altmodischen Wahne zurückgekommen, die Schöpfungen der freien Fantasie in ein bestimmtes, unabänderliches Fachwerk zu bannen, trägt doch jeder ächte Genius in seiner Originalität ein Gesetz zu besondern Combinationen in sich, die von gewissen Seiten mit den bereits vorhandenen Erzeugnissen zusammentreffen, und nach andern Richtungen sich wieder davon entfernen. Bei der Vergleichung und für den Genuß kommt die moderne Schicksalstragödie gegen die antike freilich zu kurz; die antike beruhte auf der Grundlage des Erlebten, erzeugt, erzogen von der Mythologie, umstrahlt von dem Glanze einer titanenhaften Vorzeit, zugleich ein Fest der nationalen Oeffentlichkeit, wirkte sie auf die Herzen der Zuschauer mit einer historischen Gewalt, die durch ihre blauen Fernen die Gegenwart zauberhaft verschönerte. Der Volksglaube empfing den Mythos im Gefolge des ewigen Schicksals, wie einen abgeschiedenen wohlbekannten Freund, der aus dem Schatten einer hohen Vergangenheit plötzlich in das klare Himmelslicht zurückkehrt. Die moderne Schicksalstragödie

hat es dagegen mit einer Fiction zu thun, der die Wirklichkeit von keiner Seite zu Hilfe kommt, wofern sie nicht etwa in Gestalt einer verklungenen Sage erscheint, die aber bei der veränderten Zeitbildung doch immer eine mangelhafte Unterstützung bleibt. Die antike Tragödie stand mit der religiösen Stimmung der Griechen in dem glücklichsten Einklange, sie erkannten, verehrten darin ein Princip des höchsten Seyns, fühlten sich unter Schauern der Ehrfurcht davon durchdrungen, erweitert, erhoben, wagten sich auf den Flügeln der Fantasie mit gestärkten Kräften über den Olymp hinaus, bis an die Gränzen des unbegreiflichen Weltalls, wo der Tag der tiefsten Wahrheit unmittelbar aus dem Schooße der verhängnißvollen Nacht geboren wird. Die moderne Schicksalstragödie muß ihrerseits mit der Denkart der Zeit ein gefährliches Spiel versuchen, die Gemüther sind ihr nicht natürlich verwandt und zugethan, es wird ihnen schwer, wo nicht unmöglich, für die Betrachtung den richtigen Standpunct aufzufinden, und sich von diesem aus in die fremdartige Zumuthung hineinzudenken. Das Christenthum hat reinere Ansichten verbreitet, sie geben eine höhere Befriedigung; mögen sie mehr nach den Grundsätzen poetischer Täuschung mit dem Schicksalsprincip eine bedingte Abkunft treffen, so gewinnen sie doch leicht das Ansehen einer nicht zeitgemäßen Selbstaufopferung, eines bedenklichen Rückschrittes auf der Bahn der heutigen Bildung, einer grillenhaften Künstelei, die gleich einem irren Traumbilde das Gehirn belastet. Deßhalb kann der Menge auf die Dauer das Princip der modernen Schicksalstragödie unmöglich zusagen, womit auch die Erfahrung zusammenstimmt; es hat seine Anziehungskraft, fast überall mehr oder weniger dem Reize des Neuen, des Außerordentlichen zu verdanken gehabt, und sich gegenwärtig wohl schon überlebt. Da die antike Schicksalstragödie im Ganzen und Wesentlichen nicht bloß das Werk eines einzelnen Dichters war, sondern die Meinung von Jahrhunderten, die gleichartige Regsamkeit der Theilnehmer ihm bei seinem Geschäfte mithalfen, so brauchte er nicht in weiten Umschweifen auszuholen, konnte Vieles voraussetzen, durfte Manches nur leise andeuten, und war dessen ungeachtet einer großen Wirkung gewiß. Seinen modernen Nachkommen mangelt alle Vorbereitung von Seiten des Publicums, er muß die Schicksalsfabel meistens rein erfinden, sie erfordert ihrer Natur nach, soll sie die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende fesseln, ein weitläufiges Gerüst zum Aufbau, und was das Schlimmste ist, sie pflegt bei wiederholten Versuchen in eine gewisse Gleichförmigkeit zu verfallen, die auf die Länge ermüdet und erkältet. Ein anderes Hinderniß liegt in den Mitteln der sprachlichen Bezeichnung. Dem griechischen Dichter war darin von der Zeit und der Stimmung der Zuschauer

aufs Beste vorgearbeitet, sie verstanden jeden Wink, sie hörten auch den leisesten Schritt des Verhängnisses, folgten demselben mit steter Theilnahme, wußten der Sprache alle Schätze der Bedeutung abzugewinnen. Weil die Sprachmünze des neuern Schicksalstragöden keine anerkannte, positive Geltung hat, so muß er ihr ein künstliches Gepräge zu geben suchen, das aber leicht in stereotypische Züge ausartet und in seiner Wiederkehr mißfällt. Ein wesentlicher Bestandtheil der antiken Tragödie war endlich der Chor, er machte für ihr Verständniß gleichsam den Vermittler zwischen dem Schicksalsprincip, den handelnden Personen und den Zuschauern. Da er der modernen Schicksalstragödie fehlt, und seine Einführung nach dem Sinne unserer Zeit mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, woran selbst der Versuch unsers ewigen Schiller in der Braut von Messina gescheitert ist, so steht der neuere Dichter gegen den antiken auch von dieser Seite im entschiedenen Nachtheil. Eine Vergleichung zwischen den verschiedenen Behandlungsweisen des Schicksalprincips, ausgehend von Aeschylos, Sophokles, Euripides und bis auf unsere Tage fortgeführt, würde, so interessant der Gegenstand ist, hier zu weit führen. F. W.

Schiff (Bauk.) s. Kirche.

Schiften (Bauk.), einen Balken der Länge nach an und auf den andern verbinden.

Schild (Bauk.), ein kleines, die Winkel eines Tonnengewölbes über einem Fenster oder einer Thür durchschneidendes Gewölbe, auch eine schwache Wand zwischen zwei stärkern Pfeilern, vorzüglich in Gartenmauern.

Schildbogen (Bauk.), ein durch zwei Pfeiler an Kreuzgewölben gebildeter Bogen.

Schilderung (Aesth.), künstliche Abbildung eines Gegenstandes, dann als poetische Beschreibung, möglichst lebhafte, veranschaulichende Darstellung eines Gegenstandes durch die Sprache; s. Beschreibung.

Schlachtenmalerei s. Bataillenmalerei.

Schlaglicht (Mal.), ein lebhafter, wirksam angebrachter Lichtstrahl, den man mit ganzer Kraft auf eine Stelle wirken läßt, um einen Gegenstand vorzüglich hell und leuchtend vor andern hervortreten zu lassen; vorzüglich werden bei nächtlichen Beleuchtungen Schlaglichter angewendet. Vergl. Licht.

Schlagmanieren s. Pauke.

Schlagreim (Met.), so viel wie klingende Reime (s. Reim), die aber nicht am Ende, sondern zu Anfang der Zeilen selbständig sich befinden. Eine Form der Meistersänger.

Schlagschatten (Graph. u. Mal.), jene Schatten, die von einem auf der Zeichnung oder dem Gemälde befindlichen Gegen-

stande nach den Gesetzen der Natur und der Perspective geworfen werden. Sie entstehen auf die natürlichste Weise durch Lichtbrechung auf dem ersten Wege, und dienen vorzüglich dazu, einen Gegenstand von den dahinter befindlichen Gegenständen herauszuheben. Hier ist zu beobachten 1) die richtige Berechnung des einfallenden Lichtes, 2) der mehr oder mindere Grad von Stärke desselben, wornach sich genau die Färbung des Schattens richten muß. Bei vereinzelten Gegenständen, z. B. Portraits, Gebäuden ꝛc. erfordert die Behandlung des Schlagschattens besondere Zartheit und Richtigkeit, um weder zu scharf markirt, noch zu verschwindend sich darzustellen.

Schlechter Takt, veraltete Benennung des $\frac{4}{4}$ Taktes.

Schlechter Takttheil s. Aufschlag und Guter Takttheil.

Schleifen (Mus.), bedeutet, daß zwei oder mehre auf einander folgende Noten ohne abzusetzen vorgetragen werden müssen, d. h. beim Gesange und bei den Blasinstrumenten mit einem ununterbrochenen Athemzuge, bei den Bogeninstrumenten ohne Bogenwechsel, bei den Claviaturinstrumenten durch sanftern Druck der Finger und Verweilen derselben auf den Tasten. Auf einigen Instrumenten, wie Harfe, Guitarre, Mandoline u. a. kann das Schleifen nur annähernd Statt finden. Die Noten, welche geschleift werden sollen, sind gewöhnlich auf den Stimmen durch einen Bogen (Schleifzeichen) vereiniget, welchen die neuern Componisten sorgfältiger anwenden, als die alten. Die Noten schön schleifen und verbinden zu können, beurkundet den Meister. Dem Ripienspieler ist als Regel anzuempfehlen, mehrmals wiederkehrende Figuren bei ihrer Wiederholung so vorzutragen, wie beim ersten Male, wenn es der Tonsetzer nicht anders bestimmt hat.

Schleifer (Mus.), eine Spielmanier, bei welcher zwei kurze Noten sehr geschwind an die darauf folgende Hauptnote, die den Accent hat, angeschleift werden. — (Tanzk.) Eine Art Walzer oder Ländler, wenn die Tänzer statt zu hüpfen, nur auf dem Boden hinschleifen.

Schlüsselbalken (Bauk.), so viel wie Wechsel.

Schluß (Rhet.), die Conclusion, die Peroration der alten Rhetoren, bereitet den Zuhörer auf das Ende der Rede vor. Der Schluß entspricht in vielen Hinsichten dem Eingange (manche Gedanken stehen aber so gut als dort, ja selbst an beiden Stellen), und oft findet eine directe Beziehung zwischen beiden Statt, indem z. B. der Redende im Schluß an etwas erinnert, das er im Anfange gesagt hat. Wenn ferner der Eingang für die Wirkung der Rede von Bedeutung ist, so ist es der Schluß nicht minder, da er den letzten Eindruck bestimmt, den der Zuhörer mit hinwegnimmt. — (Musik.) Schlußfall, Tonschluß oder Cadenz; s. Tonschluß.

Schlußstein (Bauk.), der mitten im Bogen eines Gewölbes befindliche, das ganze Gewölbe zusammenhaltende und gleichsam verschließende Stein.

Schlußzeichen (Muf.), die zwei senkrechten Striche, welche das Ende eines Tonstückes andeuten. Sie stehen zuweilen in der Mitte des Tonstückes, wenn ein Theil desselben wiederholt und das Ganze mit diesem wiederholten Theile geschlossen wird, in welchem Falle meistens auch die Worte: il fine, darüber stehen.

Schmelzmalerei, so viel wie Emailmalerei; s. unter Malerei.

Schmiege (Bauk.), die schräge Richtung einer, keinen rechten Winkel bildenden, Mauer, auch das diese Richtung bestimmende Werkzeug.

Schmutzig (Mal.), wird von einem Pinsel und Farben gebraucht, wo in unrichtiger Mischung die Tinten glanzlos und gequält erscheinen. — (Kupferstecherkunst.) Bezeichnung einer nicht gehörig rein polirten Platte, die daher Farbe annimmt und Streifen hervorbringt.

Schnarrwerk s. Orgel.

Schnecke (Bauk.), eine nach einer Schneckenlinie gebildete Zierart, vorzüglich aber die Volute des jonischen, korinthischen und römischen Capitäls; s. Capitäl, Säule. — (Musik.) Der obere Theil des Halses an den Bogeninstrumenten.

Schneckengewölbe (Bauk.), ein um eine Spindel herumlaufendes und schräge aufsteigendes Gewölbe, um eine Wendeltreppe darin anzulegen.

Schneller (Mus.), eine Spielmanier, bei welcher an eine melodische Hauptnote zwei vorhergehende kurze Noten angeschleift werden, von welchen die erste auf die Stufe der Hauptnote, die zweite auf die zunächst darüber liegende Stufe fällt; z. B. c d c.

Schnörkel (Bauk.), geschmacklose, nach Schnecken- oder Schlangenlinien gebildete Verzierungen an Bauwerken.

Schön (Aesth.), von scheinen, d. i. glänzen, hell seyn. Diese etymologische Ableitung ist zwar neuerlich hin und wieder bespöttelt worden, sie hat aber in ihrer sprachlichen Ueberlieferung viel Gründe für sich, findet auf der andern Seite auch gründliche Anhänger. Das Prädicat Schön ist von den Gegenständen des Gesichtes, seinem ursprünglichen Ausgangspuncte, im Sinne metaphorischer Verwandtschaft auf Alles und Jedes übertragen worden, das in äußerer und innerer Wahrnehmung im Lichte einer bestimmten Vollkommenheit entgegenglänzt. In einer schärfern und höhern Umgränzung wird der Begriff des Schönen in der Aesthetik genommen, die eigentlich nichts Anderes ist, als dessen lebendige, allseitige Entfaltung im Wege der Wissenschaft. Obwohl

nun die Aesthetik dieser ihrer Bestimmung zufolge, das Schöne in den verschiedensten Beziehungen, Verbindungen, Erscheinungsweisen als die oberste Einheit verfolgen, festhalten und hervorheben soll, so daß alles Fremdartige auf jedem Puncte ihres Umfangs streng ausgeschlossen bleibt, so ist sie in ihrer naturgemäßen Vollendung zugleich durch und durch von der Mannigfaltigkeit ihrer Ingredienzen, Abstufungen, Formen, Darstellungsmittel und Absichten auf eine Weise bedingt, woraus für die Forderung eines geschlossenen Zusammenhanges unüberwindliche Schwierigkeiten zu erwachsen scheinen. Dem sei indessen, wie ihm wolle, die durchgeführte Entwicklung des Schönen bildet unwidersprechlich die Lebensfrage der gesammten Aesthetik, die Weltaxe ihrer eigenthümlichen Gesetzgebung, die, will sie sich nicht selbst aufgeben, jeden leisern Mißlaut, jede härtere Dissonanz in eine befriedigende Sphärenmusik auflösen muß. Noch ist aber der unterscheidende Canon des Schönen nicht vollgiltig aufgestellt worden, so viele alte und neue Kunstlehrer ihn zu fixiren sich bemühten, und es hat zu keiner Zeit an Skeptikern gefehlt, die die Möglichkeit zur Auffindung eines solchen Canons entschieden verneinten. In neuester Zeit enthält Menzel's Aeußerung hierüber, nämlich über die Erfolglosigkeit der bisherigen Forschungen zur Ergründung des Wesens und der Natur des Schönen, und daß diese Untersuchung nicht in die eigentliche Aesthetik, sondern in die Psychologie gehöre, zwar viel Gewagtes, und nach seiner Weise Absprechendes und Vernichtendes, aber auch viel Wahres. »Es ist etwas ganz anderes,« sagt er, »ob ich den schönen Gegenstand selbst betrachte, seine Eigenschaften analysire und das vollständige Bild davon mir einpräge, oder ob ich, vom Gegenstande selbst abschweifend, nur in mein eigenes Innere sehe und nachforsche, welche Wirkungen und Stimmungen darin auf jene Betrachtung erfolgen, oder ob ich noch weiter abschweifend mich in die Seele des Künstlers versetze, und sein Talent, sein Genie untersuche. Die Aesthetik hat sich allein mit dem erstern, mit dem Gegenstande zu beschäftigen, das Uebrige ist Sache der Psychologie. Wer möchte,« fährt er fort, »zweifeln, daß der Philosophie unbedingt und nothwendig das Recht zustehe, wie alles, so auch das Schöne in den Kreis ihrer universellen Betrachtungsweise zu ziehen. Wenn man aber denkt, daß die Philosophie auch bei der Betrachtung des Schönen lediglich auf Wahrheit ausgeht, so muß man eingestehen, daß dieser Zweck nicht der ist, den die Aesthetik für sich verfolgen kann; und so wie es neben der Naturphilosophie und philosophischen Ethik noch immer eine vollständige Wissenschaft der Natur und des historischen Lebens geben muß, so muß es auch neben der philosophischen Aesthetik noch eine empirische und practische Aesthetik geben, die mit jener nicht verwechselt werden darf. Man hat sie

indessen oft genug verwechselt, man hat das Schöne zu zeigen geglaubt, indem man es in der allerleersten Abstraction indifferenzirte und differenzirte, polarisirte und idealisirte rc. Da es der Philosophie allein um Wahrheit zu thun ist, so sucht sie auch im Schönen nur das Wahre, während die Aesthetik umgekehrt auch im Wahren nur das Schöne sucht. Ueberdieß schweben dem Philosophen gewöhnlich zwei Ideen vor; die Idee der Nothwendigkeit in allen Dingen, und die Idee des Guten, zwischen denen die Idee des Schönen, wie zwischen zwei Stühlen niederfällt.« Die Aesthetik selbst will **Menzel** weiter nur als die Lehre vom objectiven Schönen gelten lassen, d. h. nach ihm vom Schönen, »wie es unmittelbar im äußern Gegenstande erscheint. Wie ist der schöne Gegenstand beschaffen? das ist die einzige Frage, welche die Aesthetik zu beantworten hat. Wie sich aber diese Schönheit zum Wesen der Dinge überhaupt verhält, was für eine göttliche Absicht oder Nothwendigkeit ihr zum Grunde liegt, zu welcher Zeit und unter welchen Umständen sie entstand, wer sie hervorgebracht, durch welche Kräfte und Mittel sie entstehen konnte, was für Wirkungen sie auf uns äußerte rc., das alles sind Fragen, deren Beantwortung die Gränzen der **reinen Aesthetik** überschreitet. Mischt man diese Fragen durch einander, so muß eine unendliche Verwirrung entstehen, eine Verwirrung, wie sie noch gegenwärtig herrscht. Die reine Aesthetik hat nur die Thatsachen des Schönen vorzulegen, so wie die Naturgeschichte die Thatsachen der Natur. Sie muß ein Spiegel, ein umfassendes Gedächtniß des Schönen seyn, wie die Naturgeschichte ein Spiegel und ein Gedächtniß der Natur ist. Sie bringt aber auch auf dieselbe Weise das Schöne in ein System, wie die Naturphilosophie die Natur in ein System bringt; denn sie sammelt und vergleicht alles Schöne, und ordnet es nach dem Gesetze seiner Verwandtschaften in Gattungen und Arten, die sich von selbst in ein natürliches System zusammenfügen. **Umfassende Erfahrung und Sammlung, richtige Vergleichung und Anordnung des Schönen** ist die einzige Aufgabe der Aesthetik, sie hat noch den doppelten Zweck, theils das wahre Schöne von dem, was fälschlich dafür gehalten wird, zu **unterscheiden**, theils das noch nicht bekannte Schöne zu **entdecken**.« (Wie steht es damit, wenn die Aesthetik sich ausschließlich an die vorliegenden Thatsachen des Schönen halten soll?) »Jenes ist nöthig, weil die Menschen immer über das Schöne streiten, und Vieles für schön halten, was es nicht ist, oder für nicht schön, was doch schön ist. Dieses ist nöthig, weil die Menschen noch lange nicht alles Schöne bemerken, was sie bemerken sollten.« Dieß heißt aber den Markstein der Aesthetik, als einer philosophischen Wissenschaft, gar zu eng abstecken, die Mediatisirung allzu willkürlich vornehmen; am wichtigsten mag

das seyn, was über die ästhetische Beobachtung der Natur, oder über die daraus zu ziehenden Resultate gesagt wird; hier ist fester — wenn auch bisher nicht angebauter — Boden, das Andere ist schwankend und mitunter inconsequent. Wenn das Dunkel über das Wesen des Schönen noch nicht genug erhellt ist, so mag es vielleicht theilweise daran liegen, daß alle Schönheit auf Empfindung beruht, und von Empfindung gewürdigt wird, sich aber bekanntlich nicht leicht etwas auffinden läßt, das seiner Natur nach dunkler wäre, als das Irrgewinde in dem Erfahrungsgebiete der Empfindung; sagt ja selbst Jean Paul: »Nichts ist schön, als unsere Empfindung des Schönen, nicht der körperliche Gegenstand.« Hauptsächlich mag die Ursache der verfehlten Bestrebungen, die Natur des Schönen zu ergründen, darin liegen, daß man überspannte Zumuthungen machte. Es ist von selbst klar, daß ein sogenanntes Criterium, wornach jedesmal im Einzelnen die specifische Natur des Schönen untrüglich ausgemittelt, gleichsam probemäßig ausgekostet werden könnte, in der Vorstellung sich selbst widerspricht. Denn das specifische Moment des Schönen, auf dessen jedesmaliger Feststellung die Entscheidung der Frage wesentlich beruht, läßt sich nur an den zusammen gehörigen Unterschieden des vorliegenden Sachverhalts abnehmen, und vergleichungsweise für das Bewußtseyn fixiren. Eine allgemeine Methode aber, die aus Unkunde des Gegenstandes den Maßstab des Besondern in der Stille geflissentlich ablehnt, und hintennach die specifischen Merkmale des Gegebenen dennoch in einem Sammelpuncte vereinigen will, ist offenbar das lächerlichste Unding. In einem so durchaus verkehrten Sinne hätte man nie nach einem Criterium des Schönen fragen sollen. Jede Handhabe richtet sich sonst nach der Natur des Dinges, die erfaßt werden soll, wie konnte der gute Wille der Bequemlichkeit sich je so weit verirren, der Aesthetik mit einem Knotenstock an den Puls zu fühlen? Dieß wird um so unbegreiflicher, je mehr man das Leben der Aesthetik ins Auge faßt, worin es ihr keine andere philosophische Disciplin gleichthut. Fassen wir das Wesentliche in möglichster Kürze zusammen. Nothwendiger Weise muß die Aesthetik in der Wurzel ihres Daseyns von dem Gebiete der Speculation ausgehen, schon deßhalb, um sich überhaupt im Zusammenhange der Philosophie als Wissenschaft zu constituiren, um im Verhältniß zu andern Zweigen der Erkenntniß ihre gesetzliche Einheit, ihre eigenthümliche Lebenskraft zu bewahren. In so fern hat sie ein rationelles Ziel zu verfolgen. Sie muß aber zugleich ihre rationelle Ausbeute durchgehends in jeder denkbaren Richtung, an den Prüfstein des Empirischen halten, so daß auf beiden Seiten nichts vorkommt, was mit einander im nähern oder entfernten Widerspruch steht. Dadurch wird die Aesthetik ein Element der practischen Philosophie, ohne sich jedoch

bei der Behandlung ihres Inhalts so scharf isoliren zu können, als ihre Schwestern. Vielmehr besteht ihre unterscheidende Lebenskraft gerade darin, daß sie selbst solche Bestandtheile, die an und für sich unter dem Gesichtspuncte systematischer Trennung außer ihrem Beweise zu liegen scheinen, dergestalt in sich aufnimmt, oder ihrem Organisationsprozesse einverleibt, daß sie dadurch eine freie, substantielle Geltung erhalten oder als gesunde, unentbehrliche Glieder ihres Leibes erscheinen. Daraus folgt, daß sie für ihre Ausbildung und Befestigung eben so wohl auf gewisse psychologische oder moralische Elemente angewiesen ist, indem sie dieselben ihrer rechtmäßigen Herrschaft unterwirft. In einem noch umfassenderen Sinne verwendet sie die Kenntniß der natürlichen Dinge zum Behufe ihrer homogenen Selbständigkeit. Je nachdem nun die Frage nach dem Schönen sich auf diese oder jene Seite hinwendet, wird auch die Antwort anders lauten, obwohl jede richtige auf den Mittelpunct der Sache hinzeigt. Hiernach lassen sich die verschiedenen Bestimmungen des Schönen übersichtlich ungefähr in folgende Classen ordnen: I. Rationelle Bestimmungen: Plato, Plotin, Schelling, Weiße, Solger, Hegel. II. Empirische Bestimmungen: Aristoteles, Baumgarten, Kant. III. Einigungsversuche zwischen den rationellen und empirischen Bestimmungen vermittelst einer vergleichenden Reflexion: Moritz, Goethe. IV. Betrachtung einzelner Seiten oder Momente des Schönen: die Franzosen, Engländer, Heydenreich, Bouterweck u. A. Auch, wenn sie das Ziel nicht erreicht, bleiben die einzelnen Philosopheme der Kunstlehrer über das Schöne immer lehrreich und interessant. Nach dem Plane dieses Wörterbuches sind die meisten dieser Ansichten im Anhange erörtert, worauf wir daher verweisen.

Schöne Kunst (Aesth.), in der weitesten Bedeutung Darstellung des Schönen, Kunst par excellence, ist bereits in dem Artikel Kunst nach ihrer Wesenheit, nach ihrer Unterscheidung von Natur, Handwerk und Wissenschaft erklärt worden (s. d.). Hier ist nur noch von ihrer Eintheilung die Rede, denn wiewohl die Kunst an und für sich nur aus einer Idee hervorgehend, auch nur eine seyn kann, so zerfällt sie doch in der Art ihrer Offenbarung in mehre schöne Künste, richtiger Kunstsphären, die zwar jede ihren eigenthümlichen Charakter haben, doch im Mittelpuncte, nämlich die Idee des Schönen zur Erscheinung zu bringen, zusammen treffen müssen. Von einem verschiedenen Eintheilungsgrund ausgehend, haben die Aesthetiker verschiedene Classificationen der schönen Künste aufgestellt: Aristoteles, von seinem obersten Principe der Nachahmung der Natur ausgehend, unterschied sie: a) nach den verschiedenen Mitteln der Nachahmung, wie durch Töne, Farben ꝛc.; b) nach den verschiedenen Gegen-

ständen der Nachahmung; c) nach der verschiedenen Weise der Nachahmung. Eine wenig erschöpfende Eintheilung, da Mittel und Weise der Nachahmung bloß subjectiv sind; diese Eintheilung sich daher mehr auf den Künstler, als die Kunst bezieht. Tiefer begründet, doch nicht umfassend genug ist die Eintheilung Mendelsohn's: a) in Künste, die sich natürlicher Zeichen bedienen, wie z. B. Tonkunst, Malerei, Sculptur rc., und in solche, die willkürliche Zeichen gebrauchen, wie Dicht- und Redekunst; b) in Künste, welche Schönheiten in der Folge neben einander darstellen, also im Raume, wie Malerei, Bildhauer- und Baukunst, und in Künste, die in der Folge auf einander gestalten, also in der Zeit, wie Poesie, Redekunst, Musik; c) in einfache Künste, wie Tonkunst, Dichtkunst, Malerei, und in zusammengesetzte, wie Gesangkunst, Declamation rc.; das Schwankende dieser Eintheilung zeigt sich von selbst. Präciser und scharfsinniger unterscheidet Heydenreich: a) Künste der successiven Darstellung, als Redekunst, Musik, Schauspielerkunst, Mimik rc.; b) Künste simultaner Darstellung, oder bildende Künste, und zwar: α) plastische Künste, als Bildhauerkunst, Stuccaturkunst, Bossirkunst, Schnitzkunst rc.; β) zeichnende Künste, wie: eigentliche Zeichnenkunst, Malerkunst. Kant änderte bloß Sulzer's Eintheilung von redenden und zeichnenden Künsten in folgendem Entwurf: a) redende Künste: Dichtkunst, Redekunst; b) bildende Künste: α) Plastik: Bildhauerkunst, Baukunst; β) Malerei: Malerkunst, Gartenkunst; c) Kunst des schönen Spiels der Empfindungen: Musik, Farbenkunst; ein bloß schwacher Versuch, denn was ist Farbenkunst? wo ist die Mimik? Bendavid bestimmt dreierlei Hauptgattungen von schönen Künsten: a) schöne Künste des Raumes, nämlich solche, in denen das Ganze im Raume, als mit seinen Theilen zugleich vorhanden, dem Beobachter dargestellt, und es ihm überlassen wird, mit dem Auffassen der Eindrücke anzufangen, wo es ihm beliebt; hierher würden also gehören: Plastik, Zeichnenkunst und Kalligraphie (etwas seltsam, wiewohl Bendavid darunter nicht die gemeine Schönschreibekunst verstand); b) schöne Künste der Zeit, nämlich solche, in denen das Ganze in der Zeit aus seinen Theilen nach und nach hervorgehend, dargestellt, und daher der Beobachter gezwungen wird, theils die Eindrücke so aufzufassen, wie man sie ihm vorlegt, theils sie erst am Ende zu einem Ganzen in seinem Gebiete zu verbinden; hierher wären zu rechnen: Dichtkunst, Tonkunst und Farbengebung; c) schöne des Raumes und der Zeit zugleich, nämlich solche, in denen einige Theile von dem Ganzen, als mit ihm zugleich existirend, andere aber als das Ganze erzeugend, nur nach und nach gegeben werden, wobei dann der Beobachter theils die Freiheit in Bezug auf die Auffassung der Eindrücke be-

hält, anderntheils ihm diese Freiheit benommen ist, wie in b; hierher gehören Schauspiel-, Garten-, Tanz- und Beleuchtungskunst. (Noch seltsamer!) Da nichts im Raume wahrgenommen werden kann, was nicht durchaus in der Zeit empfunden wird, folglich Raum und Zeit nicht zu trennen sind, nichts theils im Raum, theils in der Zeit existirt, so ist die Haupteintheilung eben so unhaltbar, als die Unterabtheilungen ungenügend; denn man kann eben so wenig die Kalligraphie und Beleuchtungskunst in die Reihe der schönen Künste aufnehmen, als die Rede- und Kupferstecherkunst auslassen. Bouterweck hält die Classification in Zeit und Raum zu transcendental für Aesthetik, substituirt aber auch nichts Erschöpfendes. Ihm zu Folge sind die Künste ihrem ästhetischen Charakter nach: a) vollkommene, d. i. solche, in deren Producten sich ästhetischer Inhalt und Ausdruck mit schöner Form vermählt, wie z. B. Poesie, Tonkunst, Malerei, Sculptur; b) unvollkommene, d. i. solche, deren Schönheit beinahe ganz allein auf der Form beruht, in welche Classe von Künsten er Baukunst als die erste, und französische Gartenkunst als die letzte zählt; c) verschönernde, oder solche, bei denen sich das ästhetische Interesse nur nebenher zu einem andern scientifischen, moralischen, technischen etc. gesellt; hierher rechnet er die Landschaftsgartenkunst, als eine der wichtigsten. Durch Einfachheit, Methode und Detail hat sich am meisten Krug's Eintheilung Eingang zu verschaffen gewußt; nur hat man die Annahme sogenannter relativ-schöner Künste gerecht getadelt, da dieß gar zu tolerant ist. Er supponirt drei Hauptdarstellungsmittel für die schönen Künste, nämlich: a) bedeutsame für das Ohr; b) bildsame Gestalten für das Auge; c) ausdrucksvolle Bewegungen für Ohr und Auge; er nimmt daher drei Kunstreiche an, und classificirt folgender Weise: A. Tonische oder akustische Künste: a) absolut-schöne Künste: aa) einfache: α) Tonkunst, β) Dichtkunst; bb) zusammengesetzte schöne Künste, Gesangkunst; b) relativ-schöne Künste; aa) einfache; bb) zusammengesetzte, schöne Rednerkunst. B. Plastische Künste: a) absolut schöne Künste; aa) einfache; α) Bildhauerkunst, β) Malerkunst; bb) zusammengesetzte, Lust- oder Landschaftsgartenkunst; b) relativ-schöne Künste; aa) einfache; α) schöne Baukunst, β) schöne Schriftkunst; bb) zusammengesetzte schöne Künste, Münzkunst oder plastische Epigraphik. C. Mimische Künste: a) absolut-schöne; aa) einfache; α) Geberdenkunst, β) Tanzkunst; bb) zusammengesetzte, Schauspielkunst; b) relativ-schöne Künste; aa) einfache; α) schöne Fechtkunst, β) schöne Reitkunst; bb) zusammengesetzte, schöne Turnirkünste. Nach den beiden Grundlagen vom Hörbaren und Sichtbaren, und von Raum, Zeit und deren Verbindung, ergibt sich auch eine Haupteintheilung von Künsten der äußern Sinne und von Künsten des innern Sinnes; zu den letztern ge-

hört Poesie und Redekunst, denn das Sprachliche an beiden ist offenbar nur Nebensache, dagegen die Form des Gedankeninhalts das Hauptsächlichste. Für die Künste des äußern Sinnes würden Hörbares und Sichtbares die Hauptabtheilungen machen, aber in jeder dieser Arten würde Succession und Simultanität, Nacheinanderfolge und Nebeneinanderseyn der Darstellungselemente die Unterabtheilungen bilden. Ferner kämen einfache und gemischte Künste zum Vorschein, z. B. reine Musik als einfache, Gesangskunst als gemischte Kunst, zusammengesetzt aus Musik und Poesie. Jede Classification ist, wie Jean Paul sagt, so lange richtig, bis sie durch den Gehalt eines neuen Werkes umgestoßen wird.

Schöne Wissenschaften (Aesth.). Es gibt keine schönen Wissenschaften, nur eine Wissenschaft des Schönen (s. Aesth.). Unter diesem antiquirten Ausdruck hat man ehemals die Dicht- und Redekunst verstanden, aber Poesie und Rhetorik sind, als Producte der Einbildungskraft, folglich auch als schöne Künste zu betrachten. Die Ansicht der Franzosen, die Alles mit schönen Wissenschaften bezeichnen: belles lettres, was nicht zu den Fachwissenschaften: sciences exactes, gehört, ist eben so haltlos; denn darin besteht das Wesen der Kunst, daß sie Schönes schafft und darstellt, während dieß keineswegs eine Sache der Wissenschaft ist.

Schöngeist, ebenfalls ein aus der Mode gekommener Ausdruck, womit man ehemals, in etwas demüthiger Bedeutung, Versemacher und Romanschreiber, oder überhaupt jene verstand, die sich als Liebhaber der schönen Künste manifestirten. Jetzt begnügt man sich nicht mehr mit dieser Benennung, und tituliren sich Journalisten, Versler und Correspondenzler, häufig Literaten.

Schönheitslinie s. Wellenlinie.

Schraffiren (vom Ital., Graphik), den Schatten der Gegenstände in Zeichnungen und Kupferstichen durch Linien anzeigen. Es gibt einfache Schraffirungen, nämlich die geraden oder krummen Züge der Nadel oder des Grabstichels, dann doppelte Kreuzschraffirungen, wenn diese Züge sich durchschneiden; im ersten Falle erscheinet das Weiße oder Helle zwischen zwei Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Falle aber wird der helle Grund zwischen den Schraffirungen in kleine, gerade oder verschobene rautenförmige Vierecke eingetheilt. Die letztere Art hat etwas angenehmeres und weicheres als die erstere, die deßwegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird. Die Stärke der Striche muß sich nicht nach der Stärke oder Dunkelheit der Schatten, sondern nach der Größe der Masse, die der Schatten ausmacht, richten. Gegenschraffirung bedeutet die zweite Schraffirung, die über die erste gebracht, häufig in viereckiger Form zur Nachahmung

des Gesteins angewendet wird; s. Zeichnungs- und Kupferstecherkunst.

Schraffirte Manier s. unter Kopferstecherkunst.

Schreibart s. Stil.

Schubladenstück (Theater) s. Pièce à tiroir.

Schwach, überhaupt ohne Stärke, kraftlos, daher

Schwache Taktzeit, so viel als schlechte Taktzeit, und

Schwaches Gemälde, so viel wie ausdruckslos.

Schwäbischer Tanz, eine Art schnellen Walzers, der in den $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt wurde und jetzt veraltet ist.

Schwarz (Mal.), Farbestoff, im Gegensatze des Weißen, soll Traurigkeit bedeuten, dient zur Schattirung aller übrigen Farben. Zur Miniaturmalerei gebraucht man vorzüglich die chinesische Tusche; zur Frescomalerei Kohlschwarz; zur Email- und Glasmalerei Eisenschlacken.

Schwarze Kunst (Kupferstecherkunst), so viel wie geschabte Manier; s. unter Kupferstecherkunst.

Schwefelabdrücke s. Paste.

Schwelle (Bauk.), das untere Stück Holz oder Stein bei Fenstern und Thüren; auch dasjenige, in welchem Säulen eingezapft sind.

Schweller s. Orgel.

Schwibbogen (Bauk.), ein Gewölbebogen.

Schwulst (Aesth.) s. Bombast; in der Musik findet er Statt, wenn der Tonsetzer, statt durch klare, passende Motive und regelrechte Durchführung, auf den Zuhörer durch überladene Instrumentirung und gehäufte Uebergänge wirken will, und doch nicht wirkt; der Fehler aller der Schule zu früh Entlaufenen, weniger der simpeln Naturalisten.

Sciolto (ital., Mus.) zeigt an, daß die Noten einer Figur nicht zusammengeschleift, sondern abgestoßen und zugleich leicht und ohne Steifheit vorgetragen werden sollen. Contrapunto, canone sciolto nennen auch die Theoretiker den freien Contrapunct, den freien Canon.

Scordatura (ital., Mus.), absichtliche Verstimmung eines Instrumentes, entweder um den Tonumfang desselben zu vergrößern, oder eine besondere Wirkung hervorzubringen. So stimmt man das tiefe e der Guitarre oft absichtlich in d, um die tiefe Grundnote bei einem in dieser Tonart geschriebenen Stücke zu haben. So läßt Nardini bei seiner Räthselsonate die Violine in e, a, f, c stimmen, und man weiß, daß durch ähnliche Mittel Paganini große Wirkungen hervorbrachte. Das Beiwort scordato wird auch in diesem Sinne angewendet, z. B. Violino scordato, absichtlich verstimmte Violine.

Sculptur (von sculpere, schnitzen) für Bildhauerkunst überhaupt genommen; s. d.

Sechsachteltakt (Mus.), eine vermischte Taktart, aus dem geraden und ungeraden Takte zusammengesetzt. Sie entsteht aus der Verschmelzung zweier Takte des $\frac{3}{8}$ Taktes in einen und wird bei langsamerer Bewegung wie der $\frac{4}{4}$ Takt, nur mit dem Unterschiede angegeben, daß auf den ersten und dritten Schlag zwei Achtelnoten fallen, auf den zweiten und vierten nur eine. Im schnelleren Tempo gibt man den Sechsachteltakt mit zwei Schlägen, jeden von drei Achteln an.

Sechser, ein an sich selbst vollständiger Satz oder eine musikalische Periode, die ihre Vollständigkeit in dem sechsten Takte einer einfachen Taktart erreicht.

Sechsvierteltakt, diese alte Taktart kommt jetzt durch Spohr und Andere wieder mehr in Aufnahme, weil man sie für gewichtiger und energischer als den $\frac{6}{8}$ Takt hält. Was übrigens von diesem letztern gesagt ist, gilt auch vom $\frac{6}{4}$ Takte, wenn man überall Viertel- statt Achtelnoten nimmt.

Sechzehntheilige Note, die Hälfte einer Achtel-, das Viertel einer Viertelnote, sogenannt, weil 16 solche Noten erst einen ganzen Takt ausmachen. Der Stiel der sechzehntheiligen Noten ist zweimal durchstrichen.

Secondo, seconda (ital., Mus. zweiter, zweite), so violino secondo, zweite Violine, soprano secondo, zweiter Sopran, la seconda volta (abgekürzt II[da] oder II. oder 2), das zweite Mal bei Wiederholungen. Secondo bedeutet auch den Baß bei vierhändigen Claviercompositionen.

Secunde (Mus.), der zweite, zunächst an dem Grundtone liegende Ton. Jede Tonleiter aufwärts bildet eine Folge von Secundenintervallen. Man unterscheidet drei Gattungen von Secunden, die kleine, z. B. h, c oder c, des, die große, z. B. c, d, die übermäßige, z. B. g, ais. Die verminderte, z. B. cis, des, gehört zu den unharmonischen Intervallen, und kann in der Musik nicht angewendet werden. Die Secunde ist ein dissonirendes Intervall, wo aber der Baß eigentlich die Dissonanz bildet, und entweder um eine Stufe abwärts schreiten, oder sich in ein anderes consonirendes Intervall, z. B. die Sexte auflösen muß, wodurch sich die Secunde von der None unterscheidet; s. None.

Secundenaccord (Mus., in der Bezifferung mit 2 bezeichnet), besteht aus dem dissonirenden Grundtone, dessen Secunde, Quarte und Sexte. Er ist eigentlich eine Umkehrung des Septimenaccordes, und löset sich durch das Hinabschreiten des Basses auf. Es gibt verschiedene Gattungen dieser Accorde, je nachdem die Secunde, Quarte oder Sexte klein, groß oder übermäßig ist. Die beste Behandlung aller dieser Dissonanzen ist jene, welche das Ohr am meisten befriedigt.

Secundiren, die zweite oder Begleitungsstimme singen oder spielen.

Secundquintenaccord (Mus., in der Bezifferung $\frac{5}{2}$), ein Vorhalt des Sextenaccordes; Secundquintsextenaccord, z. B. f, g, c, d, ein Vorhalt des Secundenaccordes, in welchem zuerst die Quinte in die Quarte aufgelöst werden muß; Secundquartquintenaccord, Vorhalt des Quintsextenaccordes, bei welchem der Baß um eine Stufe herunter schreiten muß; Secundterzquintenaccord, Vorhalt des Terzquartenaccordes; Secundseptimenaccord, Vorhalt des Secundenaccordes u. s. w.; alle diese Accorde haben für einen mit feinem Gehörsinne begabten Kunstjünger wenig Schwierigkeit, und nur solche sollten sich der Tonkunst weihen.

Seele, Stimmstock, Stimme (Mus.), ein Stäbchen von Holz, welches innerhalb des Corpus der Bogeninstrumente hinter demjenigen Fuße des Steges, über welchem die schwächste Saite liegt, zur Tonverstärkung aufgerichtet wird.

Seestücke (Mal.), jene Darstellungen, welche Scenen des ruhigen oder stürmisch bewegten Meeres vorstellen, wozu auch Schiffbrüche, Seeschlachten rc. zu rechnen sind. Im weiten Sinne zu dem Gebiete der Landschaftmalerei gehörig, sollen die Seestücke auch wie diese nicht bloß prosaische Nachbildungen der Natur seyn, obschon sie das genaueste Studium derselben in allen ihren Einzelnheiten erfordern. Die Italiener und Niederländer haben sich in dieser Art vorzüglich ausgezeichnet; unter den Franzosen sind Claude Lorrain und Poussin die berühmtesten Meister; von den neuern Künstlern sind Horace Vernet, Phil. Hackert und Rebell nennenswerth.

Segue, siegue (ital., Mus.), es folgt, worauf unmittelbar begonnen werden muß. Zuweilen ist dieser Ausdruck mit simile gleichbedeutend, und zeigt an, daß die Notenfigur oder Accentuation dieselbe bleibt. Man bedient sich desselben vorzüglich bei Abbreviaturen.

Seguidilla (Metrik), spanische Versform aus 4 Versen und abwechselnden Assonanzen. (Musik) Spanischer Nationalgesang und Tanz in lebhafter Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes. Er hat den Charakter des Bolero, ist aber kürzer. Das Ritornell ertönt zu Anfange und oft in der Mitte jeder Strophe oder estrivillo.

Seidenmalerei. Um auf seidene Stoffe zu malen, muß man die feinsten Saftfarben wählen, die in gereinigtem weichen Wasser aufgelöst, mit dem allerfeinsten Gummi angerieben werden. Der wahre Ausdruck geht bei solchen feinen Zeugen immer verloren.

Semeiographie (Mus.), nennen Einige die musikalische Zeichenlehre oder Notirungskunst; s. Noten. Die Hauptsache dabei ist, den Schüler zuerst auf den Nutzen und den Gebrauch dieser Zeichen aufmerksam zu machen, wie es Pestalozzi vorgeschrieben hat. Man führt sonst den Zögling in ein Labyrinth hinein, ohne ihn mit dem Rettungsfaden zu versehen.

Semplice (ital., Mus.), einfach, ohne Beifügung unnöthiger Ausschmückungen, zu spielen.

Sempre (ital., Mus.), immer, z. B. sempre piano, immer Piano, sempre forte, immer stark ꝛc.; gilt zur Bezeichnung des musikalischen Vortrages bis zur Aufhebung durch ein anderes Ausdruckszeichen.

Senarius (lat., Metrik), sechsfüßiger jambischer Vers, der Trimeter, Dreitakt, der Griechen, weil hier je 2 Füße, eine Dipodie, zu einem Metrum verbunden werden. Der Hauptvers des dramatischen Dialogs; bei den Alten hat er gewöhnlich folgende Gestalt:

⏓ ⏑́ ⏑ — | ⏓, ⏑́ ⏑ — | ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́,

seiner Kürze wegen bedarf er wie der Octonarius (s. d.) einen Versabschnitt, oft auch mehre Cäsuren. Die Griechen unterscheiden vornehmlich eine dreifache Behandlung dieses schönen Verses. Archilochus bildete ihn mit andern Versarten wechselnd, fast ganz aus reinen Jamben; eben so die lyrischen Dichter der Römer, wie Horaz, Catull. In der Tragödie gab man ihm mehr Gewicht und Würde durch Spondeen statt der Jamben, und vermied dagegen die öftere Auflösung der Längen in Kürzen. Am freiesten ward der Trimeter in der Komödie behandelt, wo er durch das häufige Vertauschen der Jamben mit Anapästen, Tribrachen, Daktylen und Spondeen die mannigfaltigste, lebendigste Bewegung erhält. Diese charakteristische Verschiedenheit des Trimeters stellte A. W. **Schlegel** in folgendem Versgemälde treffend dar:

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maaß
Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylos!
Großartigen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
Sammt angeschwellten Wörtergangs Erhöhungen.
Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren; die verlarvte Schaar anführend ihm,
Hin gaukelt ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

Senkung (Metrik) s. Hebung.

Sentenz (von sentire, empfinden), zur gnomischen Poesie gehörend, ein kurzer, kraftvoll ausgedrückter Denk- oder Sittenspruch, oft mit epigrammatischer Wendung, ein ächtes Belebungsprincip des menschlichen Gemüthes, und die Quelle aller wissenschaftlichen Principien, zum Theil auch der Poesie. Durch überraschende Originalität der Gedankenzusammenstellung, Concinni-

tät der Form, Stärke des Ausdrucks und Bildes, kann die Sentenz allerdings imponiren, und gleichsam als ein Orakelspruch aus der Tiefe eines begeisterten Gemüthes, oder als Resultat langer und weiser Lebensanschauung nützlich wirkend in den Seelen empfänglicher Leser eben durch ihre kategorische Kürze lange nachklingen. Aber nicht immer sind es Blitze des Genies, wahre Lebensmaximen, gediegene Ansichten, was uns jetzt so häufig in Zeitblättern, meist nur als Lückenbüßer, geboten wird. Anstatt der sieben Weisen Griechenlands sind wir mit einer Unzahl unweiser Knaben überschwemmt, die über Welt und Leben, und sociale und literarische Verhältnisse entweder Gemeinplätze debitiren, oder aus Sucht originell zu erscheinen das Anerkanntgute ungezogen schmähen; anstatt wahrer höherer Lebensphilosophie Geltung zu verschaffen, Alles gethan zu haben glauben, wenn sie mit einer Art von Gehirnzerrüttung Paradoxien in Sentenzenform loslassen, die Moral, Sitte und Glauben, und selbst den guten Geschmack untergraben. — Wie in so vielen andern Formen hat sich in neuerer Zeit als Gnomendichter durch didaktische Tiefe und epigrammatische Schlagkraft Rückert sehr hervorgethan.

Sentimentalität (Aesth.) von sentire empfinden, daher so viel wie Empfindsamkeit und Empfindelei; denn durch dieses Fremdwort bezeichnet man beides, sowohl die edle Theilnahme an allem Guten, Wahren und Schönen, die würdige Empfindsamkeit, als die ewig schlaffe, weinerliche Rührung, die hohle Empfindelei. Um deutlicher zu seyn, spricht man öfters von einer falschen Sentimentalität, aber dieß scheint ein Pleonasmus. In dem Ausdruck Sentimentalität ist schon gleichsam der tadelnde Begriff der Ueberschwenglichkeit, eine Art von Zwiespalt und Uebertreibung enthalten. Schiller's Eintheilung in naive und sentimentale Dichtung, die naive Dichtung als eine treue Darstellung der Wirklichkeit und die ihr entgegengesetzte reflexive oder sentimentale, als die nach einem Ideale strebende bezeichnend, ist gar willkürlich, so wie die Idee, das Naive als Geist der antiken und das Sentimentale als den der romantischen Kunst und Poesie aufzustellen. Die Verschmelzung des Naiven mit dem Sentimentalen soll dann die Aufgabe der streng modernen Philosophie seyn; aber diese Abmarkungen der alten und neuen Kunst sind nicht scharf genug, denn wir finden das Sentimentale, wenn auch nicht gar häufig, doch auch bei den Alten, und hatten sie auch keinen in Mondschein und Thränen zerfließenden Siegwart, keine affectirte empfindsame Ehebrecherin Eulalia 2c., so war ihnen doch keineswegs Empfindsamkeit fremd, wie wir denn sowohl in der Iliade als Aeneide, selbst in ihren Tragödien sentimentale Scenen und Ausdrücke genug finden. Wesentlich sentimental ist die Musik, denn ihre Bestimmung ist Empfindungen auszudrücken,

und im Zuhörer zu erwecken. Wo dieß auf Kosten des wahren, gesunden Gefühles geschieht, und mehr die kränkelnde Einbildungskraft, als die echte Empfindung angeregt wird, kann sie daher sentimental heißen. Die Benennungen Rondeau sentimental, Adagio sentimental sind nur Lächerlichkeiten.

Senza (ital. ohne, Mus.), in folgenden Zusammensetzungen: senza fagotti, senza corni, senza tromboni, wenn der Fagott mit dem Basse, die Trompete mit den Hörnern, die Singstimmen mit den Posaunen auf einer Zeile zusammengeschrieben sind, und man bloß den Baß, die Trompeten oder die Singstimmen ohne Begleitung der andern Instrumente anwenden will. Senza organo, Andeutung, daß die Orgel schweigen und bloß Violoncell und Contrabaß den Baß vortragen sollen. Senza repetizione, senza replica, ohne Wiederholung. Senza sordini, ohne Sordinen, Dämpfer, oder si levano i sordini, um anzuzeigen, daß die Bogeninstrumente, auch Trompeten und Pauken, die Sordinen wegnehmen müssen. In Stücken für das Fortepiano bedeutet es, daß man die Dämpfung aufheben soll. Senza tempo, nach Willkür, mit a piacere gleichbedeutend.

Sepiazeichnung (Graphik), von Sepia, Tintenfisch. Braune, mit der Galle dieses Fisches entworfene, Zeichnung in getuschter Manier, die häufig zu Landschaften verwendet wird, worin sie sehr zweckmäßig und wirkungsvoll ist, da sie Zartheit mit Lieblichkeit vereint, und dem Ganzen einen interessanten Schmelz verleiht.

Septenarius (lat., Metrik). Siebenfüßiger jambischer Vers, nach der Zahl der Metra auch Versus quadratus genannt, der katalektische Tetrameter der Griechen. Wie der Senarius hat er am Schlusse der zweiten Dipodie einen Abschnitt, wodurch der Vers in zwei Hälften zerfällt, welche in demselben Tonverhältnisse zu einander stehen, wie die einzelnen Füße der Dipodie; so also, daß die erste Hälfte die Hebung, die zweite die Senkung darstellt; z. B.:

— ∘ — —| — ⏑ — ∘| — ∘ — ∘ — ∘ ∘
Täuscht ein Blendwerk mir das Auge, trübt des Irrthums täuschendes
Trugerfülltes Schattenbildniß mir mit falschem Wahn den Sinn?

Septett (vom Lat.), Musikstück für sieben Stimmen oder Instrumente, in der Form dem Quartette und Quintette ähnlich; s. d.

Septime (Mus.), der siebente Ton vom Grundtone angefangen. Die Septime ist entweder groß, z. B. c, h, klein, wie c, b oder vermindert wie cis, b; die übermäßige c, his wird nicht angewendet. Die Septime ist ein dissonirendes Intervall, das im strengen Stile vorbereitet werden muß, in der freien Schreibart ohne Vorbereitung eintreten kann. Die kleine und vermin-

derte Septime lösen sich abwärts auf, die große meistens aufwärts.

Septimenaccord, in der Bezifferung 7, besteht aus dem Grundtone, dessen Terze, Quinte und Septime. Es gibt viele Septimenaccorde, je nachdem die Septime groß, klein oder vermindert ist, und die Terze und Quinte denselben Veränderungen unterliegen. Diese Accorde haben auf verschiedenen Stufen der Dur- und Molltonleiter ihren Sitz, werden verschiedenartig aufgelöst und sehr häufig angewendet, worüber sich die Lehrbücher meistens mit ermüdender Weitschweifigkeit verbreiten. Der kleine Septimenaccord mit der reinen Quinte und großen Terze ist der zweite Hauptaccord, aus dessen Versetzungen sich der Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccord entwickeln.

Septole oder Septimole, eine Notenfigur, welche entsteht, wenn man eine Hauptnote des Taktes in sieben Noten von völlig gleichem Werthe auflöst. Es bedarf großer Uebung, um diese und ähnliche Figuren gut und rund vorzutragen.

Serenade (franz. Poetik), ein Lied von zärtlichem, galanten, überhaupt liebeathmendem Inhalt, bestimmt vor den Fenstern der Geliebten abgesungen und gewöhnlich mit einer Guitarre begleitet zu werden. Die französische ist von der italienischen (Serenata) unterschieden; diese ist eine Art Cantate, welcher ein dramatisirter Stoff zum Grunde liegt. Der Unterschied von der Oper besteht darin, daß sie nicht mit Action, Costüme und Decoration verbunden ist. — (Musik.) Nachtmusik, entweder aus eigens dazu gesetzten Compositionen für Gesang oder Instrumente, oder aus beliebigen Tonstücken bestehend.

Serinette (franz.), kleine Drehorgel; s. d.

Sermocination (lat., Rhet.), Gespräch, Redefigur, eine Art der Personification, wo (wie bei der Prosopopoie leblose Dinge oder abstracte Begriffe) wirkliche aber abwesende und oft verstorbene Personen redend eingeführt werden; z. B. wären deine Aeltern hier, sie würden sprechen. Laß, theures Kind, dich nicht verführen.

Serpent (Mus.), Schlangenrohr, ein Blasinstrument, das früher sehr häufig bei Militairmusiken zur Verstärkung des Basses und noch jetzt in den französischen Kirchen statt der Posaunen angewendet wird. Es hat die Gestalt einer gekrümmten Schlange, daher der Name; ist aus Holz und mit Leder überzogen, oder aus Messing und mit Holz bekleidet. Das weite kesselförmige Mundstück wird an eine bald längere, bald kürzere Metallröhre gesteckt. Der Serpent hat sechs Tonlöcher und eine Esklappe, ist aber sehr unvollkommen und muß die meisten versetzten Töne durch den Ansatz erzwingen, oder durch nur halb geöffnete Tonlöcher mühsam und unrichtig hervorbringen. Der Umfang ist

gewöhnlich vom Contra b bis zum kleinen d. Dennoch hat es Virtuosen auf diesem 1590 erfundenen Instrumente gegeben. Man wendet den Baßschlüssel für den Serpent an; in neuester Zeit ersetzt man ihn durch die Ophycleide als Posaunenbaß.

Serpentinische Verse, Schlangenverse, eine poetische Spielerei, wo die Wörter am Anfange und am Ende gleichlauten.

Sestine (Poetik), ein eigenes Gedicht von kunstreicher äußerer Form, zur lyrischen Dichtungsform der Italiener und Spanier gehörend; besteht aus sechs sechszeiligen Strophen, wovon die sechs Endwörter der ersten Strophe aber nicht reimen; zu Ende der Verse der andern Strophe in bestimmter Folge wiederkehren müssen. Das Gesetz dieser Wiederkehr ist, daß in der zweiten Strophe der erste Vers mit dem Endworte der sechsten Zeile der ersten Strophe schließt; ferner der zweite wie der erste der ersten Strophe, der dritte wie der fünfte, der vierte wie der zweite, der fünfte wie der vierte, der sechste wie der dritte. Die dritte Stanze nimmt ihre Endwörter in derselben Ordnung von der zweiten, wie die zweite von der ersten, die vierte von der dritten u. s. f., bis die sechs Wörter am Ende alle Stellen durchlaufen haben. Das Ganze schließt eine dreizeilige Strophe, in denen alle sechs Endwörter vorkommen, und zwar drei am Ende und drei in der Mitte der Verse; z. B.:

Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der S c h n e e,
Und lauten Fußtritts durch die Flur der F r o s t
Einhergeht auf der Spiegelbahn von E i s;
Dann ist es schön, geschirmt vor'm Winter s t u r m,
Und unvertrieben von der holden G l u t
Des eigenen Herds, zu sitzen still d a h e i m.

O dürft ich sitzen jetzt bei der daheim,
Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
Die mit der sonn'gen Augen sanften Glut
Selbst Funken weiß zu locken aus dem Frost!
Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
Und thauen sollte meines Busens Eis.

Erst muß am Blick des Frühlinges das Eis
Des Winters schmelzen, und nach Norden heim
Verscheucht vom Lenzhauch, ziehn der laute Sturm;
Eh' ich darf ziehn dorthin, wo ich den Schnee
Der Hand will küssen, den, weil Winterfrost
Ihn nicht erschuf, nicht tödtet Sonnenglut.

Die Sehnsucht brennt in mir wie Sonnenglut,
Aufzehrend innerlich, wie mürbes Eis,
Mein Herz, inmitten von des Wintersfrost;
Und rastlos stäuben die Gedanken heim
Nach ihrem Ziel, sich kreuzend wie der Schnee,
Den flockend durch einander treibt der Sturm.

O daß mich fassend zu ihr trüg ein Sturm,
Damit gestillet würde meine Glut!
Und dürft ich als ein Flöckchen auch von Schnee
Nur, oder als ein Nädelchen von Eis
Das Dach berühren, wo sie ist daheim;
Nicht fühlen wollt ich da des Winters Frost.

Wer fühlet, wo der Frühling athmet, Frost?
Wen schrecket, wo die Liebe sonnet, Sturm?
Wer kennet Ungemach, wo sie daheim?
Sie, die mir zuhaucht sanfte Lebensglut,
So fern her über manch Gefild von Eis
Und manch Gebirg bedeckt von rauhem Schnee.

Mit Blüthenschnee schmückt sich der kahle Frost,
Das Eis wird Lichtkristall und Wohllaut Sturm,
Wo ich voll Glut zu Dir mich denke heim.

Rückert.

Sextatoni (Mus.), Untermediante, so viel als:

Sexte, nämlich die sechste Stufe vom Grundton aufwärts, eine Umkehrung der Terze, daher ein consonirendes Intervall. Es gibt deren viere; nämlich die große c, a, die kleine c, as, die übermäßige c, ais, die verminderte cis, as, welche eigentlich eine reine Quinte ist.

Sextenaccord (Mus.), in der Bezifferung 6, besteht aus dem Grundtone, dessen Terze und Sexte, ist die erste Umkehrung des harmonischen Dreiklanges und consonirend, wenn Terze und Sexte zugleich groß oder klein sind, in den andern Fällen ist der Sextenaccord dissonirend; z. B. c, es, a, c, ais u. s. w.

Sextett (Mus.), ein Musikstück für sechs Singstimmen oder Instrumente.

Sextole (Mus.), Notenfigur, welche dann entsteht, wenn man eine Hauptnote des Taktes in sechs ganz gleiche Noten theilt. Sextolen unterscheiden sich von den Triolen durch die Accentuation. Die erste Note jeder Triole bekommt einen kleinen Nachdruck, bei den Sextolen nur die erste jeder Sextole, auch können die Noten je zwei und zwei verbunden werden, Unterscheidungen, welche oft Meister nicht machen, und schon Schüler machen sollten.

Sextquartenaccord, in der Bezifferung $\frac{6}{4}$, die zweite Umkehrung des harmonischen Dreiklanges, hat seinen Sitz auf der Dominante und löset sich gewöhnlich eine Stufe abwärts auf, nämlich wenn man ihn als Vorhalt des Terzquintenaccordes betrachtet. Durch Versetzungszeichen kann indessen das Verhältniß der Intervalle gestört, und eine andere Auflösungsart nothwendig werden.

Sextquintenaccord, in der Bezifferung $\frac{6}{5}$, ein dissonirender Accord, welcher nebst den zwei genannten Intervallen noch die Terze des Grundtones enthält. Er ist die erste Umkehrung

des Septimenaccordes, und die zur Quinte gewordene dissonirende Septime löst sich gewöhnlich um eine Stufe abwärts auf.

Sforzando (Mus.) abbrevirt sf., bedeutet, daß die Note, unter welcher dieses Zeichen steht, mit Kraft herausgehoben werden muß. Einige halten es gleichbedeutend mit crescendo, nur daß es von kürzerer Dauer ist, was dem Gebrauche widerspricht, noch mehr aber, wenn man unter dem Ausdrucke sforzando ein decrescendo finden will.

Si nennen die Franzosen und Italiener den Ton h, der erst später dem Herachorde des Guido von Arezzo hinzugefügt wurde, bedeutet auch: man, z. B. si volti, man wende um.

Siciliane (Tanzk. und Mus.) ein Tanz, dessen Melodie im $\frac{6}{8}$ Takte geschrieben und in sehr gemäßigter Bewegung vorgetragen wird. Das charakteristische Kennzeichen derselben ist eine oft vorkommende Notenfigur von drei Achtelnoten, deren erste punctirt ist; die Arie: deh! vieni, non tardar, welche Susanna in Mozart's Nozze di Figaro singt, ist eine Siciliane.

Siderographie. Die Kunst des Stahlstiches, ist von der Kupferstecherkunst (s. d.) nur in Hinsicht des Materials verschieden, indem man hier die Zeichnung vertieft in zubereiteten Stahl gräbt, um sie sodann durch den Druck zu vervielfältigen. Diese Kunst wurde zuerst vor etwa 20 Jahren in England angewendet, nachdem man jedoch schon vor mehr als 100 Jahren statt der Kupfertafeln, Eisen- oder Stahltafeln gebraucht hatte, ja selbst von Dürer und Burgmayr besitzen wir, freilich noch ziemlich unvollkommene, Eisenstiche. Gegenwärtig ist die Siderographie überall verbreitet, obschon die Engländer durch große Kenntnisse der technischen Behandlung, durch zarte Ausführung und Reinheit des Druckes noch immer den Vorrang behaupten. Uebrigens ist die Art und Weise, in Stahl statt in Kupfer zu stechen, bei weitem keiner so geheimnißvollen und schwierigen Procedur unterworfen und nicht bloß Eigenthum Einzelner, wie man uns Anfangs überreden wollte; die größte Schwierigkeit beruht auf der technischen Zubereitung des Stahles, welcher durch ein jetzt allgemein bekanntes chemisches Verfahren des Kohlenstoffes beraubt und also erweicht wird, so daß er sich beim Stiche weit besser behandeln läßt, als das feinste Kupfer. Ist der Stich oder Einschnitt vollendet, die keine andere Behandlung als die des Kupferstechers erfordert, so wird durch ein neues chemisches Verfahren die Platte wieder gehärtet, dann ein ebenfalls entkohlter Stahlcylinder in die Uebertragungspresse geschoben, und damit über die eingeschnittenen Figuren der Stahlplatten hingefahren, wodurch sich dieselben dem Cylinder erhaben aufdrücken. Ist nun der Cylinder auf gleiche Weise, wie vorher die Platte, wieder gehärtet, so drückt man damit auf neue eben so zubereitete Stahlplatten das Bild

der Originalplatte auf, und druckt diese neue dann wie gewöhnlich ab. In neuerer Zeit hat man dieses Verfahren noch mehr vereinfacht, und die Drucke sogleich mit der Originalplatte verfertigt. Da jedoch, besonders vor einigen Jahren, die englischen Stahlstiche sehr gesucht wurden, so bedient man sich mit großem Vortheile der erstern Art, da die Originalplatte stets bleibt, und immer mehr Cylinder als Matrizen darauf abgedrückt und versendet werden können, wodurch die Vervielfältigung ins Unendliche geht. Die Vorzüge des Stahlstiches vor dem Kupferstiche bestehen in der Möglichkeit, selbst den kleinsten Gegenständen die nöthige Zartheit und Präcision in der Ausführung zu geben, welches lediglich in der Eigenschaft des Materiales bedingt ist; hauptsächlich aber, wie bereits erwähnt, weil durch die angeführte Verfahrungsart das Bild unzählige Vervielfältigung, und zwar auf eine Art erlaubt, daß der zehntausendste Abdruck keinen wesentlichen Unterschied von dem ersten zeigt. Theils der Eigenschaften, theils der Kosten des Materiales wegen, ist aber der Stahlstich nur auf kleinere Gegenstände anzuwenden; es werden daher durch denselben weder die Kupferstecherkunst, noch die Lithographie entbehrlich gemacht. Die Anwendung der von den Franzosen erfundenen und in neuerer Zeit vorzüglich von den Engländern ausgeübten Hilfsmaschine findet auch bei der Siderographie in hohem Grade Statt, wodurch Luft, Wasser, ja selbst einzelne Stücke von Architectur und ähnlichen Gegenständen nicht nur bestimmt dargestellt, sondern auch vorzüglich in den sogenannten platten Tinten vortrefflich ausgeführt werden. Bei den landschaftlichen Gegenständen bedient man sich in neuerer Zeit auch in der Siderographie des Aetzwassers. Die berühmtesten Künstler im Fache der Siderographie sind die Engländer Finden, Humphreys, Romney, Shenon, Warren, Wallis und der Franzose Le Keux, dessen Blätter: Marcus Curtius und die siebente Plage von Aegypten, durch die außerordentliche Feinheit der Ausführung (im erstern Blatte sind mehre hunderte vortrefflich gearbeiteter Figuren in einem Raume von wenigen Zollen) allgemeine Bewunderung erregten. Beifälliges haben auch die Deutschen Fleischmann, Franz Stöber, Axmann, Agricola u. A. geliefert.

Sieben freie Künste s. Freie Kunst.

Siebenpfeife s. Syrinx.

Signaturen (Mus.), die zur Bezeichnung des Generalbasses nöthigen Zahlen und Zeichen.

Silbe, Silbendehnung, Silbenmaß (Metrik) s. Prosodie, Quantität und Vers.

Silbenräthsel (Poetik) s. Räthsel und Charade.

Silbenposition (Metrik) s. Position.

Silbenzwang (Metrik), eine gewaltsame Zusammenziehung oder Abkürzung der Wörter, wodurch gewöhnlich Härte entsteht, z. B. auf'm statt auf dem, 'nen Tanz statt einen Tanz; darf nur als Licenz und daher selten vorkommen.

Silhouette (Graphik), Schattenriß, Schattenbild; dieser nunmehr für allgemein angenommene und bezeichnende Name stammt von einem französischen Finanzminister Etienne du Silhouette, welcher um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den erschöpften Schatz durch strenge und bizarre Oekonomie wieder zu füllen versuchte, und daher alle Moden, ja selbst alle Bedürfnisse auf den höchsten Grad von Einfachheit zurückzubringen strebte; so z. B. mußte man Röcke ohne Falten tragen, die Tabaksdosen waren von rohem Holze, die Portraite verwandelten sich in bloße Umrisse, die mit schwarzem Tusche ausgefüllt wurden u. s. w. Er schadete aber durch diese Maßregeln dem öffentlichen Credit, machte sich ungemein verhaßt, und mußte schon nach neun Monaten seine Stelle wieder aufgeben. Die durch ihn eingeführten ärmlichen Moden aber erhielten spottweise den Beinamen à la Silhouette, welcher auch dieser Sorte Portraits für alle Zeiten als bezeichnender Name verblieb, als sich die ironische Grundidee schon lange verloren hatte. Das technische Verfahren bei der Verfertigung einer Silhouette ist zweifach: 1) wird sie mit freier Hand aus schwarzem Papier geschnitten; ein Verfahren, worin Manche durch Uebung außerordentliche Geschicklichkeit besitzen, das aber in künstlerischer Hinsicht stets unvollkommen bleiben wird, da man dabei zwar treffende, sehr oft aber auch übertriebene, caricaturartige Aehnlichkeiten liefert; 2) den wirklichen, durch ein Kerzenlicht geworfenen Schattenriß auf Papier genau zu umschreiben, und ihn dann mittelst des Storchschnabels (s. d.) zu verkleinern, ein treues und sicheres Verfahren, doch auch hier werden die zartesten, sinnigsten und reinsten Profile am leichtesten verfehlt; überhaupt drückt die Silhouette mehr die Anlage als Vollendung des Charakters aus, und so anziehend in dieser Hinsicht für den Physiognomiker, so beliebt sie im Allgemeinen ist und bleiben wird, da man durch sie auf das Schnellste, freilich oberflächliche, Aehnlichkeit zu geben vermag, so bleibt sie doch immer in künstlerischer Hinsicht von geringem Werthe, da sie sich im Grunde auf rein technisches Verfahren beschränkt, zwar verständige Berechnung erfordert, aber der Fantasie, dem freien Walten des schöpferischen Geistes durchaus keinen Spielraum gestattet. Uebrigens war die Silhouettirkunst im edlern Sinne, eigentlich die Schattenmalerei, schon in den ältesten Zeiten bekannt, und aus ihr entsprang die blühende Malerkunst. Den Ursprung derselben bewahrt uns eine schöne griechische Mythe. Bei dem schmerzvollen Abschiede zweier Geliebten fiel der Schatten des nach dem Mädchen zurückblickenden Jüng-

lings auf die Wand, und Jene, von dem heißen Wunsche beseelt, ein, wenn auch nur unvollkommenes Bild seiner Züge zu erhalten, umschrieb das Schattenbild schnell mit einer Linie, wodurch sowohl die Schattenmalerei, als auch die Grundrisse aller Zeichnung erfunden waren. Die schönsten Denkmale der antiken Schattenzeichnung bewundert man noch an den herrlichen sogenannten etrurischen Vasengemälden, die in ihrer schönen und äußerst zarten Zeichnung noch bis heute als unübertroffene Muster gelten. Auch in neuerer Zeit hat man Schattenrisse auf Glas und Porzellan gemalt und eingebrannt, die jedoch an Kunstwerth jenen alten bei weitem nachstehen.

Sillabication (Mus.), das Unterlegen der Silben, deren man sich beim Solmisiren bedient.

Sillabischer Gesang (Mus.), bei welchem jede Silbe des Textes nur eine einzige Note bekommt.

Sims, Simswerk (Bauk.) s. Gesims.

Singbar (ital. cantabile, Mus.), was gesungen werden kann, melodiös ist und den Regeln der Gesangcomposition entspricht. Gewisse Intervalle, z. B. übermäßige Secunden, sind nicht singbar, weil sie schwer zu intoniren sind.

Singen s. Gesang und Gesangmethode.

Singlehrer s. Gesangschule.

Singschule s. Gesangschule.

Singspiel s. Oper und Operette.

Singstimme, jede Stimme, welche gesungen werden soll. Man sagt auch, die vier Singstimmen eines Chores, worunter man den Sopran, Alt, Tenor und Baß versteht.

Singstücke, besser Gesangstücke, alle für den Gesang bestimmten Musikstücke.

Sinnbild (Aesth.), ein in die sinnliche Anschauung fallendes Bild, zur Verständlichmachung einer analogen geistigen Idee, eine Art plastischer Metapher, wodurch etwas Allgemeines durch etwas Besonderes ausgedrückt wird; daher die Sinnbilder als die Sprache in den bildenden Künsten zu betrachten sind, und je höher stehen, je poetischer und doch klar sie das Allgemeine veranschaulichen, In wie fern sich aber das Sinnbild, Symbol (mehr die Substitution bildlicher Darstellung durch Worte, als durch Gestalten bezeichnend, daher Symbol auch für Sinnspruch) von der Allegorie, dem Attribute und dem Embleme unterscheidet; s. d. A.

Sinngedicht s. Epigramm.

Sinnspruch s. Gnomen.

Sirvantes (Poetik), hießen im Mittelalter kleine geharnischte Gedichte der Troubadours.

Sister (vom Franz.), musikalisches Instrument mit sieben Saiten, das sowohl mit der Guitarre als der Mandoline Aehnlichkeit hatte.

Situationsstück (Poetik), jene Gattung des Dramas, in welchem Theile der Handlung auf eine neue Weise zu einem Ganzen dergestalt verbunden sind, daß die Handlung in besondern Lagen hervortritt, die Charakteristik der Personen zwar gehalten, doch untergeordnet ist. Hier handelt es sich besonders im reinen Lustspiel weniger, wie in dem Sitten- oder Charakterstücke, durch Darstellung der Thorheiten des Zeitalters zu belustigen, als durch lebendige Verschlingung des Ganzen, durch an und für sich Lachen und Interesse erregende Verhältnisse der Helden des Stückes zu bessern und zu erheitern. Die Situationsstücke sind nicht so ephemer, als die Sitten- und Charakterstücke, da es hier nicht um die wechselnden Modethorheiten, sondern um die interessante Verbindung der Theile zu einem Ganzen zu thun ist. Vergl. Komödie.

Situationszeichnung (Graphik), ein mit Mathematik innig verwandter Zweig der zeichnenden Kunst, zur Aufnahme von Plänen oder Karten, wobei es sich weder um Empfindung, Gefühl, schöpferische Kraft, ja selbst bis auf einen gewissen Grad nicht einmal um Licht und Schatten, sondern nur um genaues Auffassen und richtige Darstellung, größtentheils durch berechnete und gemessene Linien handelt. In der Situationszeichnung gibt es eigene angenommene Zeichen, deren man sich bedient, um damit Wälder, Berge, Weingebirge, Aecker, Wiesen, Weiden, Gränzen ꝛc. anzugeben, jedoch sollen diese Zeichen so genau als möglich der Form getreu bleiben, welche die Natur selbst zu ihrer Abbildung bezeichnet, und je kleiner der Maßstab ist, desto mehr sollen die Gegenstände von einander unterschieden werden. Nur bei Landkarten finden noch allgemein conventionelle Zeichen statt der Bilder Anwendung. Man bedient sich bei der Situationszeichnung entweder schwarzer Tusche auf weißem Papier, oder auch gewisser einfacher Farben zur Unterscheidung einzelner Gegenstände. Nur bei einigen Partien ist es auch erlaubt, verschiedene Gegenstände durch Schatten gehörig von einander zu trennen. Uebrigens ist es nicht nur nicht überflüssig, sondern sogar höchst nothwendig, sich wenigstens die Grundbegriffe der Figurenzeichnung zu verschaffen, ehe man zur Erlernung der Situationszeichnung schreitet, da jene das Grundprincip aller zeichnenden Kunst in sich schließt, und das Auge in Rücksicht auf richtige Proportion am meisten dadurch geübt wird; eine Eigenschaft, die bei der Situationszeichnung unentbehrlich ist.

Sitz oder Lage der Accorde (Mus.), zeigt die eigenthümliche Lage der Accorde und die Stufen an, auf welchen sie meistens vorkommen. Die Harmonie läßt sich in gewisse Regeln bringen, und kann systematisch gelehrt werden, aber gewöhnlich haben die Theoretiker das Maß überschritten, und durch allzu gehäufte Vorschriften die Fantasie getödtet.

Skaldenpoesie begreift die Lieder und Gesänge der Völker skandinavischen Ursprungs, ihrer alten Sagen, so wie die eigenthümliche Prosodie dieser nordischen, zum germanischen Sprachstamm gehörenden, besonders der isländischen Dichtkunst. Die Skalden, eine Art wie die celtischen Barden, hatten eine eigene reiche Bildersprache, die sich auf die Edda gründete, eigene Mythen 2c. Herder hat mehre Skaldenlieder mit Glück übersetzt. In der neuesten Zeit haben sich in diesem Gebiete Rask, Müller und Legis bemerkbar gemacht.

Skiagraphie (vom Griech.), die Kunst der rechten Vertheilung von Schatten und Licht, auch für Schattenriß; s. d.

Skizze (vom ital. schizzo, ein Spritzfleck; bildende Kunst), Entwurf, doch mehr als bloße flüchtige Anlage, besonders in der Malerei und in den bildenden Künsten, wo in der Skizze die Hauptpuncte der Compositionen enthalten sind; daher die Skizzen großer Meister so interessant und lehrreich erscheinen, weil der ganze Gang des Genies darin sichtbar wird; das Feuer der Erfindung, der erste begeisterte Gedanke, der eigentlich schaffende Geist in seiner frischesten Thätigkeit darin waltet; daher es auch von großem Nutzen ist, die Skizzen eines Raphael's, Vandyk's, Rubens u. A. mit ihren ausgeführten Gemälden zu vergleichen, um zu sehen, in wie weit der Künstler seiner ersten Idee in Hinsicht auf Composition, Colorit 2c. treu geblieben ist. So bewahrt z. B. die kaiserliche Gallerie in Wien die interessante Skizze von Rubens herrlichem Gemälde: »die Wunder des heil. Ignaz,« in einem und demselben Zimmer mit dem berühmten Originale. In gewisser Hinsicht sind die Skizzen den Modellen in der plastischen Kunst zu vergleichen, nur daß bei Ausführung von Gemälden mehr Freiheit Statt findet, weßhalb es auch unendlich schwierig, ja fast unmöglich ist, Skizzen, welche irgend ein geschickter Künstler unausgeführt hinterlassen hat, in dessen Geiste auszuarbeiten. Auf die technischen Mittel zur Verfertigung einer Skizze kommt es so genau nicht an, man kann sich zu diesem Zwecke der Kohle, des Bleistiftes, der Feder, des Pinsels 2c. bedienen. Skizzen von größern Gemälden werden jedoch stets mit dem Pinsel entworfen, und auch die Farbentöne und Schattirungen flüchtig angegeben.

Skolie (griech., Poetik), Tisch- und Trinklied der Griechen, meist fröhlicher Rundgesang, Wein und Liebe besingend in kurzen Strophen und im leichten gefälligen Rhythmus; doch gab es auch feierliche Skolien ernsten Inhalts. Jetzt bezeichnet man damit bloß kleine heitere Trinklieder.

Skorzirt (ital., Mal.), verkürzt, Darstellung im verjüngten Maßstabe, hauptsächlich der Figuren und Glieder; s. Verkürzung.

Smorzando, gleichbedeutend mit Diminuendo; s. d.

Soccus (lat.), niedriger Schuh oder bloße Sohle, im Gegensatze des tragischen Kothurnus (s. d.); Attribut der komischen Muse, und metaphorisch für niedrigen Stil wie für Komödie überhaupt.

Sockel (Bauk.) s. Zocke.

Söller (Bauk.), so viel wie Altan; s. d.

Sol (Mus.), nennen die Franzosen und Italiener den Ton g.

Solfeggio (ital., Mus.), von den Guido'schen Benennungen der Noten sol fa, sind kürzere oder längere Musikstücke für Gesang, meistens mit Begleitung des Fortepiano oder bezifferten Basses. Sie dienen zu einem doppelten Zwecke. Anfänger singen sie, indem sie dabei die Noten nennen, sei es nun auf deutsche Art mit c d e f u. s. w., oder auf italienische mit do, re, mi, fa. Diese Uebung, wenn sie lange fortgesetzt und zweckmäßig geleitet wird, so daß man dabei auch auf Stimmenbildung Bedacht nimmt, ist von größtem Nutzen und jeder andern vorzuziehen, wenn es sich um Kenntniß der Noten und Intervalle, des Taktes und der Intonation handelt. Damit sollte eigentlich jede musikalische Erziehung beginnen, der Zögling möge später zum Sänger, zum Instrumentalisten oder zum Componisten gebildet werden. Der zweite Zweck der Solfeggen ist, zur Bildung der Stimme zu dienen. Sie werden dann vocalisirt, das heißt, auf den drei Selbstlautern a, e oder o, besonders aber auf ersterem, abgesungen, und müssen so eingerichtet seyn, daß alle Stellen, wo Athem geschöpft oder aufgefrischt wird, angezeigt sind, nebstbei in zunehmender Schwierigkeit alle Verzierungen des Gesanges, als Vorschläge, Läufe, Triller vorkommen.

Solmisation, solmisiren (Mus.), von sol mi, die Noten nennen, indem man sie singt. Guido theilte die Tonleiter in Hexachorde ein, wie c d e f g a, oder nach seiner Bezeichnung: ut, re, mi, fa, sol, la, der halbe Ton e f lag unabänderlich zwischen der dritten und der vierten Stufe, und diese Benennungsart wurde auf alle Tonarten angewendet, das zu Mutationen oder zu Verwechslungen der Silben Anlaß geben mußte, so bald der Umfang des Hexachordes von der Melodie überschritten wurde; daher die zum Theil noch beibehaltenen Benennungen von e la, g sol, sol re, re sol, sol ut u. s. w. Während dessen schritten die practischen Musiker weiter als die, in ihrem Griechenthum befangenen, Theoretiker; man erfand das si oder h, das Octavensystem verdrängte die Hexachorde, und die heutige Musik entstand. Indem nun die Italiener und Franzosen die sieben Töne der Tonleiter mit ut oder do, re, mi, fa, sol, la, si bezeichneten, nah-

men die Belgier die Bocedisation an, und bedienten sich der Silben bo, ce, di, ga. lo, ma, ni; Graun schlug da, me, ni, po, tu, la, be, die sogenannte Damenisation vor, und in Deutschland blieb man bei c d e f g a h, die sich freilich zum Solfeggiren weniger eignen, als die italienischen Silben, dafür aber die kurze Bezeichnung der Kreuze und Be durch beigefügte is und es darbieten.

Solo (ital., Mus.), eingebürgerte italienische Benennung, welche sowohl allein, als in mehren Zusammensetzungen angewendet wird. Allein stehend bedeutet Solo einen größern oder kleinern Theil eines Tonstückes, der von einer concertirenden Stimme oder einem obligaten Instrumente vorgetragen wird. So nennt man die verschiedenen melodischen Sätze eines Concertes, die von dem Virtuosen gespielt werden, die Solos, und zwar das erste, zweite u. s. w. So heißt man Solo in einem Ensemblestücke alle Stellen, die von einer Singstimme gesungen werden, so gibt es in Symphonien, Ouverturen u. s. w., Oboe-, Flöten-, Horn- u. a. Solos. Solo wird auch zuweilen im absoluten Sinne als Concertstück gebraucht. Steht dieser Ausdruck auf einer Gesang- oder Orchesterstimme, so bedeutet er, daß diese Stimme obligat ist, und eine oder mehre Stellen allein vorzutragen hat; z. B. Soprano solo, Flauto solo u. s. w. Auch bezeichnet man mit solo oder soli jene Stellen in den Orchesterstimmen, die allein zu spielen und obligat sind, wendet jedoch das Plurale nur da an, wo zwei Instrumente gleicher Gattung, z. B. zwei Clarinetten, die obligate Melodie zu spielen haben. Diese Vorsicht ist bei der Unaufmerksamkeit der meisten Orchesterspieler lobenswerth, und Tonsetzer, welchen an der guten Aufführung ihrer Werke gelegen ist, sollen sie nicht vernachläßigen. Auch in den Begleitungsstimmen der Concerte steht das Wort solo, so oft die Principalstimme eintritt, damit theils die Ripienstimmen schweigen, theils die Begleitenden sich dem Concertspieler durch Ton und Vortrag anschmiegen. Das Wort Solo kommt auch in folgenden Zusammensetzungen vor: Solosänger, derjenige, der in Arien oder Ensemblestücken allein singt, zur Unterscheidung von dem Chorsänger, der nur mit mehren zugleich seine Ripienstimme vorträgt; Solospieler, derjenige, der im Orchester die Solos spielt, ebenfalls zum Unterschiede von den Ripienisten. So hat man in den großen Orchestern Solospieler für die Violine-, Oboe-, Horn-, Clarinette- u. a. Solos, welche nicht im Tutti mitwirken, außer höchstens um sich etwas einzuspielen, und nur im Solo glänzen, eine lobenswerthe Einrichtung, denn so behalten sie ihre ganze Kraft, die sonst an den Ausfüllungsstimmen verschwendet wird. Solostimme, Solopart, Solopartie, jene Stimmen, die obligat und von einem Einzigen vorgetragen werden; z. B. die Solostimmen in einem Ora-

torium, in einer Cantate u. s. w. — (Tanzk.) Ein von einer Person allein ausgeführter Tanz, wo der Tänzer natürlich die größte Gewandtheit produciren kann.

Solöcismus (lat., Rhet.), eigentlich grammatischer Ausdruck für Fehler gegen die Sprachrichtigkeit, Form und Verbindung der Perioden. Vergl. Barbarismus.

Sol re, Re sol, Sol ut s. Solmisation.

Sonate (ital., Mus.), ein Tonstück für ein Instrument mit oder ohne Begleitung eines oder zwei anderer Instrumente. Sie besteht aus zwei, drei, vier, höchstens fünf Sätzen von verschiedenem Charakter, und ist eigentlich eine Symphonie im Kleinen. Bei Sonaten für ein Saiten- oder Blasinstrument ist meistens die Begleitung eines Violoncelles, einer Viola oder eines Secundes unentbehrlich; für Harfe und vorzüglich für Fortepiano hat man Sonaten ohne Begleitung geschrieben und Beethoven lieferte Meisterwerke in dieser Gattung.

Sonatine, kleine, leichte Sonate für Anfänger, eben so verschieden wie die Sonate selbst.

Sonett (ital. sonetto, von sonare, klingen; Poetik), Klang- oder Klinggedicht, zur lyrischen Dichtungsform gehörend, hat das Sinnige, Tiefgefühlte als inneres Element, und zeichnet sich hauptsächlich dadurch aus, daß die darin ausgesprochene Idee in sich selbst abgeschlossen, vollendet dasteht. Das Sonett ist ein in einem eigenen Rahmen eingefaßtes Gemälde, und ist daher nur dann gelungen, wenn, wie Bürger, selbst Meister und Wiederhersteller des deutschen Sonettes, es charakterisirt, sein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes ist, das kein Glied merklich zu viel oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und faltenlos als möglich anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin- und herschwebenden Fortbewegung zu hemmen. Es muß aus der Seele, es muß von Zunge und Lippen gleiten, glatt und blank, wie der Aal, welcher der Hand entschlüpfend auf dem bethauten Grase sich hinschlängelt. Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonett in Prosa aufzulösen, so müßte es einem schwer werden, eine Silbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben oder anders zu stellen, als alles das im Verse steht. Ja sogar die überall äußerst richtig voll und wohl tönenden Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im Ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhaltes willen, unentbehrlich scheinen. Diese gesonderte Rundung und Abgeschlossenheit, so wie der Mechanismus desselben, erschweren nun allerdings die Aufgabe, zumal wenn jede Zeile einen neuen Gedanken enthalten, die Gegensätze hervortreten, jede Strophe als geendigt erscheinen, doch im Zusammenhange mit dem Folgenden stehen, am Ende des zweiten Quartetts aber auch ein Ruhepunct des Ge-

dankens eintreten, das Gefühl und die Betrachtung steigen, und das ebenmäßige Ganze epigrammatisch schließen soll. Boileau meinte daher schon: Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme. Es besteht aus je zwei in einander verschlungenen Quartetten und Terzetten, wovon die ersten nur zwei, die letztern aber drei Reime enthalten. Das ganze Sonett umfaßt demnach vierzehn Verse, die bei den Italienern durchaus eilfsilbige Jamben sind, bei den Deutschen mit männlichen und weiblichen Reimen wechseln, oder auch aus lauter weiblichen Reimen zu bestehen pflegen. Die Versart ist meistens jambisch, aber auch trochäisch und selbst daktylisch, mit verschiedener Füßezahl. Die zierlichste Art der Reimstellung ist in den beiden Vierlingen a b b a, in den beiden Dreilingen c d e; doch findet man — besonders für den letztern Fall — auch verschiedene andere Reimstellungen. Das anakreontische Sonett besteht aus kurzen, meist achtsilbigen Versen, das geschweifte Sonett aus einem Anhang von einer oder mehren Terzetten. Vierzehn zu einem Ganzen verbundene Sonette mit gleich verschlungenen Reimen, oder in welchen jedes Sonett mit dem Endreime des frühern beginnt, heißen Sonettenkranz. Sehr viele italienische und nach ihnen deutsche Dichter haben in Sonetten die Form und Bestimmung des Sonettes angegeben; folgender Weise A. W. Schlegel:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie getheilt in gleichen Reihen,
Daß hier und dort zwei, eingefaßt von zweien,
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien;
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Gränzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

Goethe macht auf die Mängel des Sonetts in folgendem Sonette aufmerksam:

Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir dir auferlegen.
Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen,
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeschrieben.

Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch geberden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandtermaßen kühnem Stolze,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Doch weiß ich hier mich nicht bequem zu betten,
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

Provençalischen Ursprungs, wurde das Sonett dann in Italien heimisch, wo ihm Petrarca, durch Schmelz und Wohllaut als oberstes Muster in dieser Form giltig, die höchste Vollendung gab. In Frankreich wurde es nie in seiner höhern Bedeutung erkannt, blieb hohles Formenspiel. Howard Graf Surrey verpflanzte es zuerst nach England, aber das südliche Product hatte kein Gedeihen, selbst die 154 Sonette Shakespeares, wie Miltons Arbeiten in diesem Genre, können weder in Stoff noch Form mit den italienischen rivalisiren. In Spanien haben sich Boscan, Garcilasso de la Vega, Mendoza und L. de Alloa darin ausgezeichnet. Unter den ältern deutschen Dichtern versuchten sich darin Opitz, Flemming, Gryphius, Wekherlin, und eine Unzahl unglücklicher Poeten, die das Wesen des Sonetts im bloßen Klange zu finden vermeinten, bis es auf lange Zeit verstummt, durch Bürger geweckt, vorzüglich durch A. W. Schlegel gehoben, dann an Tieck, Novalis, Rückert, Platen u. A. tüchtige Bearbeiter fand.

Sonometer (Mus.), Tonmesser, Monochord, auch ein von Mortu erfundenes Instrument, um vorgeblich die Musik der Alten zu erklären.

Sopran (vom Ital., Mus.) s. Discant.

Sopranist, Sopranistin (Mus.), Knabe, Sängerin, welche den Sopran singen. Man bedient sich dieses Ausdrucks auch als einer höflichen Umschreibung für das Wort Castrat; s. d.

Sordine (ital., Mus.), der Dämpfer, kleines Instrument von Holz, Elfenbein oder auch von Metall, das auf den Steg der Violinen, Violen und Violoncelle gesteckt wird, ohne jedoch die Saiten zu berühren, und dazu dient, den Ton zu dämpfen. Selten angewendet, ist diese Veränderung von großer Wirkung. Man kann auf ähnliche Weise den Ton fast aller Instrumente dämpfen, die Oboe durch einen kleinern Becher oder durch Baumwolle, die man in die Stürze steckt, die Clarinette eben so, das Horn durch eine Kugel von Pappe, die Trompeten haben eigene Sordinen von Holz, die ihnen aber einen unangenehmen, näselnden Ton geben, die Pauken werden mit einem Tuche bedeckt, was oft effectvoll ist, die Fortepianos haben ein eigenes Pedale, um den Ton zu dämpfen; wenn man aber die Bogeninstrumente und Pauken ausnimmt, so ist dieses Mittel im Ganzen nur ein Noth-

behelf und entbehrlich, so bald die Orchesterspieler piano zu spielen verstehen. Die Ausdrücke sordini, con sordini, senza sordini, oder si levano i sordini zeigen an, wann man die Sordinen aufstecken, wann sie wegnehmen soll.

Sordo, gedämpft, z. B. Violino sordo, gedämpfte Violine, selten für Volino con sordini.

Sospir (ital., Mus.), Seufzer, Viertelpause, weil man während derselben Athem fängt. Man bezeichnet auch mit diesem Ausdrucke alle kleinern Pausen.

Sostenuto, mit getragenem Tone, Bezeichnung des musikalischen Vortrags und Zeitmaßes, die dem ersten mehr Breite und Gewicht, dem letztern eine langsamere Bewegung gibt.

Sotto voce (ital., Mus.), eigentlich unter der Stimme, das heißt, leise und gedämpft, damit die Hauptstimme hervortreten könne; eine bei Begleitungs- und Chorstimmen gebräuchliche Bezeichnung, deren man sich indessen auch im absoluten Sinne statt des Piano bedient. Man sagt auch: Ottava sotta, in der untern Octave.

Soubrette (franz., Theat.), Zofe, daher in der Theatersprache für das untergeordnete Rollenfach schelmischer Kammermädchen.

Souffiten (Theater), die von einer Coulisse zur andern quer übergehenden Streifen, eine Zimmerdecke oder den Himmel der Decoration darstellend.

Souffleur (franz., Theater), Einbläser; die bekannte in einem eigenen Kasten vor dem Proscenium sitzende Person, der Nothhelfer aller Schauspieler, die schlecht memoriren, da er die zu sprechenden Worte der Rolle leise zuflistert, und so dem wankenden Gedächtniß zu Hilfe kömmt. Auf den Souffleur spielen, heißt daher so viel, als die Rolle gar nicht gelernt haben, was eben keine seltene Erscheinung ist. Die Hauptaufgabe des Souffleurs ist, von dem Schauspieler gehört, und von dem Publicum nicht gehört zu werden.

Souterrain (franz., Bauk.), die ausgebauten halb unterirdischen Räume, worin die Gänge kleiner Zimmer für die Dienerschaft, die Küche u. dgl. angebracht sind.

Spanische Baukunst, war in ihrer frühern Eigenthümlichkeit die arabisch-maurische; s. Bauart.

Spanische Malerschule s. Malerschule.

Spanisches Theater. Wenn hier, so weit Raum und Anlage dieses Werkes es gestatten, vom spanischen Theater die Rede seyn soll, so kann sich dieß nur auf Charakter und Form desselben beziehen, indem die Geschichte dieses Literaturzweiges an andern Orten und in genügender Ausdehnung für den Dilettanten

bei Blankenburg, Bouterweck, Wachler u. A. zu finden ist. Zum Charakter des spanischen Theaters gehört aber vor allen andern seine entschiedene und vollkommen abgegränzte Nationalität. Es gibt außer dem Theater der Griechen keine Nationalbühne, die so ganz aus sich selbst erwachsen, aus ihren eigenen Wurzeln gediehen wäre. Von nirgend her entlehnt, auf keine andere theatralische Erscheinung fußend, ist sie auf heimischem Boden entsprungen, aus den Nationalsitten, Geschichten und Liedern unmittelbar hervorgegangen, und stellt diese auch auf eine Art und Weise dar, wie sonst nirgendwo zu finden. Diese Nationalität hat sich so ganz und gar der spanischen Theaterdichter bemächtigt, daß sie in einzelnen Hervorbringungen bis zur äußersten Spitze gediehen, und wie natürlich in Caricatur übergeht. Denn selbst da, wo ihre Dichtung in fremde Regionen hinüberspielt, andere Völker und Sitten, Geschichte und Fabel zur individuellen Anschauung bringen sollte, steht und spricht der spanische Ritter unverändert als Grieche und Römer, als mythologische Person eben so, wie als Bewohner des hohen Nordens. Von dieser bis ins Aeußerste getriebenen Idealisirung der Nationalanschauung ist selbst der besonnenste und feinste dramatische Dichter Spaniens, Calderon, nicht frei zu sprechen. Sein Coriolan in Las armas de la hermosura, sein Alexander und Diogenes in Darlo todo, y no dar nada, sind durch und durch verfehlte Erscheinungen, die in gespreizter Ritterlichkeit eher die Parodie, als die wahre Darstellung römischen und griechischen Heldenthums veranschaulichen. Haben wir den Grundtypus des spanischen Theaters in vollendeter Nationalität angegeben, so ergibt es sich von selbst, daß Religion, Ehre und Liebe die Puncte sind, um die sich mit entschiedenstem Uebergewichte diese Bühne bewegt, und es dürfte schwer halten, bei der ausgebreitetsten Bekanntschaft mit der dramatischen Literatur der Spanier, nur ein einziges Werk aufzufinden, in dem nicht um eines dieser drei Motive die Handlung des Ganzen sich bewegte. Mit Verherrlichung der Nationalreligion bis in die Geheimnisse und Feier der Sacramente, mit Darstellung der Liebe in ihren edelsten und erhabensten Erscheinungen, und vor Allem mit einem bis zur spitzfindigsten Dialektik ausgesponnenen Cultus der ritterlichen Ehre, ist die Nationalbühne der Spanier unausgesetzt beschäftigt. Auch hier wird bis zum Uebermaß potenzirt und das äußerste Ende dargestellt, wie so viele verfehlte Productionen darthun, die das Leben der Heiligen und dogmatische Erörterungen zum Vorwurfe haben, ja selbst der kirchliche Cultus wird in diesen Kreis gezogen, mit dem hunderte von spanischen Theaterstücken auf eine für uns befremdliche Weise überfüllt sind. Die Verwicklungen aber, die aus dem Zusammenstoß von Ehre und Liebe entstehen, sind es hauptsächlich, die auch nach unserer gegenwärtigen Anschauungs-

weise die Herrlichkeit des spanischen Theaters charakterisiren. Die Anzahl aller hier möglichen Conflicte ist dem Scharfsinne der spanischen Dichter nicht entgangen, und so ist eine Fülle von Productionen entstanden, in denen Ehre und Liebe die einzigen Hebel der wahren Handlung sind, die ans Unglaubliche gränzt. Freilich sind nicht alle diese Dichtungen von gleichem oder auch nur einigem Werthe, indessen ist des Trefflichen so viel da zu finden, daß der Spreu ohne Groll bei Seite gethan und übersehen werden kann. Daher das Intriguenlustspiel in Spanien die vollendetsten Meisterwerke in großer Zahl aufzuweisen hat. Italiener, Franzosen und Engländer haben dieß hinlänglich erkannt, indem sie aus dieser reichen Fundgrube geschöpft, und viele der vorzüglichsten Lustspiele der genannten Nationen sind nichts als Uebersetzungen oder Bearbeitungen spanischer Schauspiele. Mit der Feststellung, wie das spanische Theater aus den höchsten Interessen der Menschheit, aus Religion, Liebe und Ehre seine Motive wählt, ist auch die höchste Bedeutung dieser Bühne vindicirt, und kann ihr wohl vorzugsweise das Epitheton der poetischen mit vollem Grunde zuerkannt werden. Bei der großen Masse von spanischen Theaterstücken, von denen gar viele die wunderlichsten Fratzen auf eine fast alberne Art behandeln, ist doch kein einziges zu nennen, welchem wenigstens das Streben nach poetischer Bedeutung mangelte; nirgends tritt die Handlung in den Kreis des Gemeinen. Die Plackerei der Alltäglichkeit ist dieser Bühne vollkommen fremd, und ein Schauspiel, in dem es sich um einen Cassendefect, um das Bedürfniß einiger hundert Thaler, einen gestohlenen Silberlöffel handelte, ist im Bereiche des ernsten oder komischen Schauspiels der Spanier nirgends zu finden. Selbst da, wo die niedern Interessen des Lebens hervortreten, wie z. B. in Dineros son calidad (Geld ist Würde), von Lope de Vega, ist die Armuth in ihrer tragischen Bedeutung aufgefaßt, und erhebt die Handelnden, statt sie zu erniedern. Auch die Sittlichkeit ist ein hoher Glanzpunct dieser Bühne; wo Liebe und Ehre sich gegenseitig tragen und stützen, kann die gemeine Liederlichkeit, wie in so vielen unserer neuesten dramatischen Productionen, nicht aufkommen, noch weniger als schön oder vorzüglich dargestellt werden. Daher man wohl nicht so leicht ein spanisches Schauspiel finden wird, wo, wie in einigen deutschen Bühnenstücken, die Untreue, der Ehebruch mit weinerlicher Sentimentalität sich umhüllen, um poetisch zu erscheinen, noch, wie in der neuesten dramatischen Schule der Franzosen, diese Dinge als reiner Spaß zum Gelächter, oder als falscher Pathos zur Apotheose dem Publicum vorgestellt werden. Wo die gemeine sinnliche Liebe als Hebel der Handlung erscheint, tritt sie auf der spanischen Bühne mit voller brutaler Kraft auf, als ein Laster gegen Gott und Menschen gleich sündigend, und

der Strafe oder der Buße verfallen; wie auf unvergleichliche Weise in Molino's großartigem El burlador de Sevilla (der Spötter von Sevilla, unser Don Juan), oder in Calderon's wunderbarer Andacht zum Kreuze, in dessen Richter von Zalamea, so wie in Roberto el Diablo von Viceno; beiläufig gesagt, ohne gerade vorzüglich zu seyn, doch noch ein viel besseres Schauspiel, als all' die Komödien, die aus dem alten Volksbuche mit grober Art in neuester Zeit gezimmert wurden. Schon dadurch, daß kein spanisches Theaterstück seit Lope de Vega anders als im poetischen Gewande, also in mehr oder minder vollendeter metrischer Form, geschrieben wurde, beurkundet sich das Streben nach poetischer Erhebung, und der albernste Spaß des Gracioso wird durch die gebildetere Form gemildert. Dieß die innere Wesenheit des spanischen Theaters, obgleich nur im kurzen Umrisse; nun auch einige äußere Differenzen, die dieser Bühne eigen. Die Spanier unterscheiden nicht zwischen Trauerspiel und Lustspiel, jedes Theaterstück heißt Comödia (im Druck gewöhnlich comoedia famosa oder gran comoedia). Bloß das Drama los siete infantes de Lara von Hurtado Velardo hat die Ueberschrift gran tragoedia. Jedes dieser Stücke ist in drei Acte eingetheilt (blos Calderon's opernhaftes Lustspiel: El jardin de Falerina, hat zwei Acte). Diese Acte heißen Jornada (Tagreise oder Tagwerke), und der letzte schließt gewöhnlich mit einer kurzen Anrede an das Publicum, die um Beifall oder Nachsicht bittet. Ferner ist der Gracioso, die lustige Person, eine feststehende Erscheinung in allen spanischen Theaterstücken, er fehlt in keinem derselben, auch in dem tiefst tragischen nicht; er stellt die Parodie der Handlung vor, und ergießt sich in größtentheils sehr ungesalzenen, komischen Betrachtungen über die ernsten Personen des Stückes. Schlegel nennt den Gracioso den lustigen Bedienten. Diese Benennung ist jedoch zu eingeschränkt, denn der Gracioso ist nicht immer ein Bedienter, doch meist aus den untern Ständen; gewöhnlich ist er reflectirend, und den Gang der Handlung mehr aufhaltend als fördernd. Moreto gebührt unstreitig das Lob, den Gracioso in die Handlung unmittelbar eingreifend dargestellt, ja ihn gewissermaßen zum Träger des ganzen komischen Elements seiner Lustspiele erhoben zu haben (vergl. Gracioso). Vom Gracioso unterscheidet sich der Figuron, er ist gewöhnlich aus den höhern Ständen, ein Geck, Tölpel, Glücksritter, wie Don Diego in Moreto's El lindo Don Diego (der schöne Diego). — Wie bereits oben bemerkt, sind alle dramatischen Productionen der Spanier metrisch abgefaßt. Vor Lope de Vega war dieß nicht durchgängig der Fall. Der heitere Lope de Runda, Dichter und Schauspieler zugleich, hat in Prosa geschrieben. Die vier uns bekannten Lustspiele dieses genialen Vorgängers Lope de Vega's, unter welchen die Donna Armelina voll ächter Komik ist,

sind in schöner, klarer und gebildeter Umgangssprache abgefaßt, an der so mancher unserer Prosaiker ein würdiges Beispiel zur Nachahmung fände, und den deutlichsten Unterschied zwischen edler Natürlichkeit des Dialogs und roher Pöbelsprache auf der Bühne gründlich studiren könnte. Von Lope de Vega hört jedoch der Dialog in der Prosa auf, und ein mehr oder minder künstliches oder gekünsteltes Metrum ersetzt dessen Stelle; doch sind die vierfüßigen Trochäen mit vollständiger Assonanz (Redondillas), die das spanische Drama von der Volksromanze entnommen, die Grundlage des Dialogs, in den dann der Dichter andere gereimte lyrische Formen nach Bedürfniß einwebt. Am kunstreichsten, mannigfaltigsten und zierlichsten ist auch hierin der große Meister Calderon. Als Schema, nach dem die Schauspiele der Spanier naturgemäß eingetheilt werden können, dürften ungefähr folgende zehn Classen aufgestellt werden. 1) Schauspiele aus der spanischen Geschichte und Sage. Die Maurenkämpfe, die innerlichen Zwiste der kleineren Fürstenthümer aus der Zeit vor Ferdinand dem Katholischen, die Heldenthaten Einzelner, der hohe Ruhm ganzer Familien begeisterte viele Dichter, und so entstanden historische Schauspiele, deren Verfasser zwar nicht in dem Sinne, wie die neuere Schule von Shakespeare's mißverstandenem Vorgange will, die Geschichte mit ängstlicher Treue auf der Bühne interpretirten, doch mit ächter Vaterlandsliebe einzelne Momente aus der Geschichte Spaniens vornahmen, und zum Ruhme des Vaterlandes bearbeiteten. Hierher gehören vorzugsweise: der Cid von Guillon de Castro, nach dem größtentheils Corneille sein berühmtes Trauerspiel geschrieben; von Lope de Vega mehr als hundert Stücke, wie aus Lord Holland's Verzeichniß ersichtlich; eine große Anzahl Schauspiele von Calderon, Guevara, Roxas rc. 2) Schauspiele aus der Geschichte und Sage fremder Länder. Diese Productionen sind, wie erwähnt, höchst willkürlich nach spanischer Nationalsitte behandelt, und selten von besonderem Werthe, wie z.B. Montalbans Esser rc. (La tragoedia mas lastimosa), Calderons Zenobia rc. 3) Schauspiele aus dem Sagenkreise und den Ritterromanen. Hierher gehören viele schöne Dichtungen Calderon's, wie seine Brücke von Mantible, Argenis und Poliarco, nach dem gleichnamigen politischen Romane, ferner Matos Fragoso's Festspiel El mejor Par de los Doze (der beste der zwölf Pairs) rc. 4) Mythologische Festspiele. In diesen steht Calderon unübertroffen da, sein Ni Amor se libra de Amor (auch Amor muß lieben, — Amor und Psyche), seine Statue des Prometheus, sein Perseus und Andromeda übertreffen alles, was in dieser Gattung bei allen Nationen geleistet wurde. Was Lope de Vega, Solis, Roxas in dieser Art geliefert, verschwindet gegen diese bis zur höchsten Vol-

lendung gesteigerten Dichtungen. 5) Heiligenschauspiele. Diese besitzt das spanische Theater in Unzahl, von sehr ungleichem Werthe. Mit besonderem Eifer hat König Philipp IV. diese Dichtungsart cultivirt, es finden sich viele dramatische Legenden, die von ihm gedichtet sind, mit der Bezeichnung: de un ingenio de la Corte, wie z. B. El falso nuncio de Portugal, El Capuchino espagnol rc. Auch Lope de Vega hat hier Vorzügliches geliefert, sein Animal profeta (die Legende vom heil. Julian) ist eine gelungene Dichtung mit drastischem Effecte; Moreto's Leben des heil. Alexius, seine Siete dormientes y mas dichosos hermanos (die sieben schlafenden und glücklichsten Brüder), sind wunderbare Conceptionen, wo in dem Letzteren sogar das Jesuskindlein die Bühne betritt. Calderon's wunderbarer Magus, das Fegefeuer des heil. Patricius, sind auch in Deutschland bekannt und bewundert. Hierher gehören auch gewissermaßen Schauspiele mit dem Stoff aus dem alten Testamente, Calderon's Absalon, König Philipp IV. Complir le à Dios la palabra (Gott sein Wort halten — Jephta). Guevara's Schönheit der Rahel, in zwei Theilen, sind besonders zu nennen. 6) Schauspiele, die Valentin Schmidt mit Recht symbolische nennt. Das Leben ein Traum, die Tochter der Luft, sind das Höchste, was in dieser Art die spanische Bühne besitzt. Vergebens ringen alle spanischen Dichter mit Calderon um den Kranz in dieser Gattung. Moreto's Hasta el fin mada es dichoso (bis an's Ende ist Niemand glücklich), El mejor amigo el muerto (der Todte, der beste Freund), von Roxas und Velmonte (es war in Spanien, wie gegenwärtig in Frankreich, nicht selten, daß zwei, drei Dichter sich zur Bearbeitung eines Schauspieles verbanden) sind, wie viele Andere, nur schwache Nachklänge des hohen Gesanges der Calderon'schen Muse. 7) Heroische Schauspiele. In diesen tritt der spanische Nationalcharakter am lebendigsten hervor; sie behandeln größtentheils den Conflict der Liebe mit den Ritter- und Unterthanspflichten. Ein schönes Beispiel in dieser Gattung haben wir in Lope de Vega's Stern von Sevilla; bis auf die äußerste Spitze ist die Idee getrieben und dargestellt in Calderon's Amigo Amante y Leàl (Fürst, Freund, Frau, nach Malsburg's Uebersetzung). 8) Intriguenstücke. In der Kunstsprache heißen sie Degen- und Mantelstücke, nach der Tracht, in der sie gespielt wurden. Sie sind die eigentlichen Conversationsstücke der Spanier, voll lebendiger, oft verworrener Handlung, und haben den spätern Dichtern aller gebildeten Nationen vielfachen Stoff zu ihren Lustspielen geliefert. In diesem Genre steht Moreto würdig neben Calderon, ist aber von den Franzosen so häufig, wie die meisten spanischen Lustspieldichter, benützt worden, daß wenig Neues mehr bei ihm zu finden. Antonio Solis hat nicht minder

Ruhm im Intriguenspiel erworben; El amor al uso (die Liebe nach der Mode), ist in vielfachen Umstaltungen auf dem Theater heimisch. Von ihm stammt auch ursprünglich die auf dem deutschen Theater immer gern gesehene Präciosa, nur ist sein Zigeunermädchen von Madrid minder präciös, natürlicher und voll innerer Tüchtigkeit. 9) Possen. Bei der Gravität des spanischen Charakters konnte die durch und durch tolle Laune, die sich Selbstzweck seyn soll, wohl nicht recht gedeihen, daher es nur wenige dergleichen Stücke geben mag. Calderon's Cephalo y Pocris und Durandarte y Belerma, von dem wahrscheinlich pseudonymen Guillen Pierres, gehören ganz der Parodie an. 10) Die Loas sind kleine Vorspiele; Entremeses, Zwischenspiele; Saynetes, Nachspiele mit Gesang und Tanz. Cervantes hat mehre sehr ergetzliche kleine Stücke dieser Art geschrieben; unser Bettelstudent ist ursprünglich ein Product dieses großen Dichters. Wenn wir die Autos sacramentales (Frohnleichnamsstücke) hier übergingen, geschah es größtentheils deßhalb, weil wir sie für eine Dichtungsart halten, die mit den gewöhnlichen Schauspielen bloß den Ort ihrer Erscheinung gemein haben. In dem Auto des Lope de Vega, El nombre de Jesus, fragt die Bäuerin ihren Mann: was ist ein Auto? worauf dieser antwortet: ein Schauspiel zur Ehre und Verherrlichung des heil. Altarsacramentes. Dieß zeigt deutlich, daß dergleichen Dichtungen nicht den gewöhnlichen Theaterstücken angereiht werden können. Calderon hatte hier den höchsten Schwung erreicht, der für den Dichter möglich. Jedes Wort ist hier Andacht in der höchsten Bedeutung, und eine höhere Poesie als Verklärung gibt es ja nicht. — Diese Andeutungen über das spanische Theater beziehen sich nur auf dessen frühere Periode im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Mit der Herrschaft der Bourbone in Spanien drang auch der französische Geschmack über die Pyrenäen, die Nationalität erlosch nach und nach bei den neuen Dichtern, und die Nachahmung des nicht verstandenen Alterthums und darnach geschraubter französischer Muster wurde in Spanien, wie im größten Theile von Europa, heimisch, wie dies Comella, der spanische Kotzebue, und selbst der gepriesene Moratin, der sogenannte spanische Moliere, beweisen; eigenthümlichen Humor entwickelte bloß Ramon de la Cruz y Cano in Saynetes. Ob die neuere Zeit bessere Geburten hervorzubringen im Stande seyn wird, steht noch zu erwarten. In Martinez de la Rosa ist wenigstens das Streben nach Rückkehr zur alten guten Zeit nicht zu verkennen. Seine Witwe des Padilla ist voll herrlicher Anklänge aus den schönsten Tagen seiner vaterländischen Bühne.

Sparrung (Bauk.), die Breite oder Weite eines Gebäudes, in welchem die Seitenmauern im Lichten von einander entfernt sind.

Spaß s. Scherz.

Spencerische Stanze s. Stanze.

Spiccato (ital., Mus.), eine Art von Staccato, die auf den Bogeninstrumenten mit der Mitte des Bogens, jede Note auf einen besondern Bogenstrich mit großer Leichtigkeit und Schärfe abstoßend, ausgeführt wird. Sie findet nur im schnellen Zeitmaße Statt.

Spillflöte s. Gemshorn.

Spinet (ital., Mus.), veraltetes Claviaturinstrument mit einem Chor Saiten, die durch Rabenfedern zum Erklingen gebracht wurden. Beim eben so veralteten Clavier oder Clavecin befand sich auch ein Zug, welcher ein drittes Chor Saiten zum Erklingen brachte und Spinetzug hieß.

Spitzbogen (Bauk.) s. Bogen.

Spondeus (griech. σπονδή, d. i. die Libation, vermuthlich weil man sich dieses schweren Fußes in feierlich langsamen Opfergesängen vorzüglich bediente; Metrik), der Gleichschritt, Versfuß von zwei langen Silben (— —); z. B.:

— —
Wahrheit.

Die deutsche Sprache hat wenig reine Spondeen, sie werden meist aus zwei Stammwörtern gebildet; z. B.:

— — — —
Waldstrom, Weinstock.

Nur selten findet man selbst bei den Alten Silbenmaße aus lauter Spondeen zusammengesetzt; im Deutschen klingen sie gar zu gesucht. Klopstock hat an ihrer Stelle die im Ueberfluß existirenden Trochäen genommen. Der Spondeus dient daher im Deutschen nur zur Abwechslung in Verbindung mit andern Versen, um dem Ganzen einen langsamen, feierlichen Charakter zu geben, was hauptsächlich beim Hexameter der Fall ist.

Spondeische Reime, so viel wie schwebende Reime; s. Reim.

Sporn (Bauk.), ein vom Ufer in den Strom hineinreichender Einbau zur Sicherung des Ufers, auch bei Brücken eine Art Eisbäume.

Sprachgewölbe (Bauk.), ein nach akustischen Gesetzen auf eine solche Art gebautes Gewölbe, daß man an einem Ende deutlich hört, was am andern Ende, wenn auch noch so leise, gesprochen wird. Die elliptische Form ist hierzu deshalb nothwendig, weil Ellipsen die Eigenschaft besitzen, die Schallstrahlen von einem Brennpuncte zu dem andern zurückzuwerfen.

Springer oder Docken, bei den Clavieren die aufrechtstehenden Hölzer, in welchen die Stückchen Rabenfedern eingesetzt sind, durch welche die Saiten zum Erklingen gebracht werden.

Springlade s. Orgel.

Sprüchwörter (Poetik), Lehren der Moral und Klugheit, der Erfahrung entnommen, in kurzen kraftvollen, oft drastisch derben Sätzen, gehören eigentlich zu den Gnomen; s. d.

Staatsactionen, auch Haupt- u. Staatsactionen (Theat.) hießen beim Beginn des deutschen Theaters die meist extemporirten Stücke, worin Züge aus dem Leben berühmter Helden und Staatsmänner dargestellt wurden, und wobei die Hauptmimen, der Tyrannen- und Königsspieler, oder wie sie zünftig hießen, der Tyrannen- und der Königsagent, sich gar gewaltig spreizten.

Staccato (ital., zuweilen auch staccatissimo; Mus.), gestoßen, abgestoßen, musikalische Vortragsbestimmung, wodurch angedeutet wird, daß die Töne kurz intonirt und merklich von einander abgestoßen werden müssen; abbrevirt stac. Die Noten, welche gestoßen werden müssen, sind durch kleine senkrechte Striche oder Puncte bezeichnet, oft auch über diesen Puncten mit einem Bogen versehen, wodurch angedeutet wird, daß der Bogen nicht gewechselt werden, sondern nur über die Saiten springen soll, was indessen nur bei hinauf- oder hinabgehenden Tonleitern Statt findet. Mehre Componisten, wie z. B. Beethoven, geben den mit Puncten bezeichneten Noten längere Dauer, als den mit Strichen bezeichneten, die noch mehr abgestoßen werden sollen. Indessen sind weder Tonsetzer noch Verleger ganz darüber einig. Bei schnellen Notenfiguren läßt sich das Springen des Bogens anwenden, bei Achteln wird aber meistens der Bogen bei jeder Note gewechselt, woraus das Sciolto hervorgeht. Die Orchesterspieler sollten sich über den Vortrag der gestoßenen Stellen genau verständigen, weil sonst leicht die Gleichförmigkeit darunter leidet. Es ist indessen angenommen, daß Triolen und jede andere Notenfigur, die nicht durch einen Bogen verbunden ist, Staccato vorgetragen werden sollen. Das vor einer Figur stehende Staccato verlangt kürzeres Abstoßen der Töne, als wenn letztere bloß oberhalb mit Puncten bezeichnet sind.

Ständchen, Nachtmusik, die stehend gebracht wird, Diminutiv von Serenade; s. d.

Staffage (Mal.), die Belebung, besonders landschaftlicher Gemälde, entweder durch einzelne Figuren, oder auch durch ganze Gruppen von Menschen, Thieren, oder durch Ausschmückung von Denkmälern, Ruinen ꝛc. Die Staffage erfordert um so mehr Fleiß und Geschmack, da die ganze Sache doch eigentlich als hors d'oeuvre erscheint, und sie äußerst selten in den ursprünglichen Plan des Gemäldes einbegriffen ist; wie denn auch berühmte Landschaftmaler, die keine sonderlichen Figurenzeichner waren, wie z. B. Claude Lorrain, Waterloo u. A. ihre Gemälde durch andere Künstler staffiren ließen, jedenfalls ein tadelnswürdiges Verfahren, indem dadurch die Einheit der Composition verloren geht. Erfreulich ist es,

daß man jetzt so ziemlich allgemein das Studium der Figurenzeichnung allen übrigen Studien der Zeichnen- und Malerkunst zum Grunde legt, denn die Erfahrung hat unwiderleglich gelehrt, daß gute Figurenzeichner auch geschickte Landschaftmaler werden, so bald sie sich diesem Fache mit Liebe und Eifer widmen, so z. B. Tizian, Poussin, Rubens ꝛc.; wo hingegen die gefühlvollsten und empfindungsreichsten Landschaftmaler, in so fern sie sich einzig und allein nur dem Studium ihres Faches widmen, es nimmer mehr zur Bedeutung im Historischen bringen, und Claude's treuherziger Ausspruch: je ne vends que les paysages et donne les figures par dessus, nur eine nothdürftige kunstfremde Phrase ist. Im Ganzen ist eine der wesentlichsten Bedingungen bei der Staffage, nur so viel Figuren und in solchen Handlungen anzubringen, daß der eigentliche beabsichtigte Eindruck des Gemäldes nicht gestört werde; der größte Fehler aber ist der ärmliche Kunstgriff, unnöthige Figuren einzuführen, um Löcher zu decken, Gruppen zu verbinden und Massen zu verbreiten. Vergl. Landschaftmalerei.

Staffelei (Mal.), ein Gestelle mit gestütztem Rahmwerk, worauf die ausgespannte Leinwand zur Verfertigung des Gemäldes gebracht wird. Bildhauer, die in halb erhobener Art arbeiten, und Kupferstecher für ihre Platten, bedienen sich ähnlicher Gestelle. Mittelgroße, auf der Staffelei verfertigte Gemälde, nennt man auch Staffelgemälde.

Stahlstich s. Siderographie.

Stammaccord, derjenige, aus welchem man durch Umkehrung der Intervalle andere Accorde (die abstammenden) herleitet. So ist der Dreiklang der Stammaccord, aus welchem der Sexten- und Sextquartenaccord abgeleitet werden. Eben so ist der Septimenaccord der Stammaccord des Sextquinten-, Terzquarten- und Secundenaccordes. Rameau und nach ihm Vogler haben alle Accorde auf den Stamm- oder Fundamentalaccord reducirt, wodurch die Tonverhältnisse vereinfacht, in manchen Fällen aber auch verwickelter wurden.

Standrede (Rhetorik), eine aus dem Stegreife, oder überhaupt eine kurze, stehend gehaltene Rede, gewöhnlich für Leichenrede.

Stanze (Met.), so viel wie Strophe; eine harmonische und gesetzmäßige Verbindung mehrer in gleicher Zahl und Gestalt wiederkehrender Verse. Es gibt sechs-, sieben-, zehn- und zwölfzeilige Stanzen, in welchen man Reim und Versmaß beliebig hält. Je länger aber die Stanze sich fortträgt, desto bedeutender kündigt sie sich an, wenn nicht je länger sie ist, sie bei seichtem Inhalt langweilt. Die gebräuchlichste vorzugsweise benannte Stanze der modernen Versweisen ist die Ottava rima (s. Ottava), auch zum Unterschiede von der sicilianischen Stanze, die Stanze

des Boccaccio geheißen. Beide bestehen aus acht Zeilen, und unterscheiden sich nur im Reimwechsel. Zu bemerken ist noch die von dem englischen Dichter Edmund Spencer zuerst gebrauchte, daher den Namen führende Spencer-Stanze. Sie besteht aus einer Strophe von neun jambischen Zeilen mit dreifachem (männlichen und weiblichen) Reim, nämlich einen für die erste und dritte, einen für die zweite und vierte, fünfte und siebente, und einen für die sechste, achte und neunte Zeile. Die letzte Zeile ist ein Alexandriner.

Statist (Theater), von stare, stehen; stumme Nebenperson auf dem Theater, die bloß zu gehen und zu stehen hat, mit Comparse zwar gleichbedeutend, doch um eine Rangstufe höher, da der Comparse nur bei Gruppirungen und Evolutionen verwendet wird.

Statue (Plastik), von stare, stehen, wörtlich Standbild, so viel wie Bildsäule, und zwar eine in Erz gegossene oder aus Marmor, Stein, Gold oder sonstiger Masse geformte menschliche Figur, stehend in Lebensgröße, doch nimmt man es nicht so genau, und auch sitzende und liegende Figuren werden Statuen genannt, wie z. B. der sterbende Fechter. In Beziehung auf die Stellung unterschieden daher die Römer die stehenden (pedentes), sitzenden (sedentes), fahrenden (curules) und Reiterstatuen (equestres). Wie der Mensch König und Mittelpunct der Schöpfung, so ist die idealgehaltene Abformung der Menschengestalt, die Statue, der Culminationspunct der Plastik. Nothwendig muß jede in einer Statue dargestellte Figur zuvor richtig gezeichnet, und nach der Proportion des ganzen Kunstwerkes symmetrisch berechnet seyn, bevor sie in Marmor oder Stein ausgehauen, oder in Thon gebildet, oder in Metall gegossen werden kann. Je weniger der plastische Künstler bei seiner Darstellung auf das Spiel der Farben rechnen kann, desto mehr muß die idealische Schönheit des Kunstwerkes unmittelbar aus der Totalität der Form selbst, und aus dem Charakter derselben hervorleuchten. Alles also, was das Gesetz der Form überhaupt von der Vollendung einer ästhetischen Form in Hinsicht auf Anmuth, Kraft, Würde u. s. w. verlangt, muß die productive Fantasie und das tief bewegte Gefühl des plastischen Künstlers in der schönen Form ausführen und der Anschauung darstellen. Wie bei den Büsten unterscheidet man auch Ideal- und Portraitstatuen; s. Büste, und vergleiche in Beziehung auf Bekleidung den Artikel Costume. Ehemals nannte man die nackten Statuen vorzugsweise griechische, die mit Mantel oder Toga bekleideten römische, und die als Säulen dienenden persische.

Steg (Mus.) s. Bogeninstrumente.

Steigerung (Aesth.) s. Gradation.

Steindruck s. Lithographie.

Steinmalerei, eine von Fra Sebastiano da Piombo, einem venetianischer Maler, auf Steinen versuchte Oelmalerei, eine Art al fresco; er erfand hierzu eine eigene Composition von zusammengeschmolzenem Pech und Mastix, welche den Grund bildete. Die Farben behielten sodann ihren ursprünglichen Glanz, auch malte er auf Steine von verschiedenen Farben, und die Farben dieser Steine selbst dienten seinen Malereien zum Grunde. Unter Steinmalerei begreift man auch die Kunst, auf Steinen natürlich scheinende Flecken und Figuren hervorzubringen, was besonders auf Marmor und Chalcedon, meist durch Einätzen mit scharfen Wässern, geschieht. Die Farben sind dann so dauerhaft, daß die Steine auch polirt werden können.

Steinschneidekunst (Plastik), auch Daktylioglyphik, Daktyliographik, Bildgraberei und Gravüre genannt, ist die Kunst, mittelst des Stahles oder einer eigenen Maschine Figuren in Steine zu arbeiten, so daß die Gestalt entweder aus der Fläche des Steines hervortritt, oder in diese Fläche hineingeht, erhobene und vertiefte Bilder (Cameen oder Intaglien und Gemmen). In den kleinsten Verhältnissen dennoch die richtigste Zeichnung, überhaupt eine wohlgefällige Kunstform zu liefern, ist allerdings eines der schwierigsten Probleme. Mehr als die nur angedeuteten Proportionen ist es der Ausdruck, der geistige Adel, die classische Ruhe und Würde, die hier den Künstler im Kleinen groß erscheinen lassen. Auf (edlen) Steinen erhaben (reliefartig) einzuarbeiten, ist die ältere Art, sie wurde schon bei den Aegyptern in ihrer Kunstepoche ausgeübt, und erscheint durch traditionelle und schriftliche Ueberlieferung schon bei den Israeliten als bekannt. Die Kunst, vertieft in Stein zu arbeiten, obschon nicht so alt als jene, erhält doch die Beweise ihres grauen Alterthums durch die selbst in den frühesten Zeiten üblich gewesenen Petschafte und Siegelringe, deren Spuren sich bei den Griechen bereits zu Solon's Zeit vorfinden. Aus Griechenland, wo schon mit dem Zeitalter Alexanders des Großen die höchste Blüte der Glyptik zu sinken begann, kam diese Kunst nach Italien; sie wurde zuerst unter den Hetruriern cultivirt, und in der Folge von den prachtliebenden Römern mehr als andere Kunstzweige betrieben und unterstützt. Aus dieser Zeit besitzen wir noch außer vielen herrlichen Stücken in den Sammlungen zu Paris, Rom, Florenz u. a O. jenes unschätzbare Meisterwerk: die sogenannte Apotheose Kaiser August's, in dem kaiserl. Münz- und Antikencabinete in Wien, eine Onyxplatte von 8¾ Zoll Durchmesser, mit zwanzig der herrlichsten Figuren. Obschon mit dem Zeitalter des Kaisers Galienus die Blütezeit der Steinschneidekunst sank, so erhielten sich ihre Spuren selbst nach Einführung des Christenthums, ja zu den

Zeiten der größten Nichtachtung der Kunst erhielten sich noch geschnittene Gemmen als Verzierungen an Heiligenscheinen, an Monstranzen, in Reichsinsignien und an Prachtgewändern in großem Werthe. Als den ältesten Steinschneider von entschiedener Meisterschaft späterer Zeit nennt man den Florentiner Vittorio Pisanello. Die ewig achtbaren Wiederhersteller, Beschützer der alten und Beförderer neuer Kunst, die Päpste und die Medicäer, nahmen sich auch dieses Kunstzweiges auf das eifrigste an, und so stieg in Italien aufs Neue die Anzahl der Künstler und der Umfang ihrer Kunstmittel von Jahrzehend zu Jahrzehend; bis im 15. und Anfangs des 16. Jahrhunderts auch diese Kunst ihre größte Höhe erreichte, und in der Folge mit den übrigen Kunstzweigen jene Entartung und Vernachlässigung theilte, die sich fast bis auf unsere Tage erstrecken. In Deutschland wurde die Steinschneidekunst zuerst im 15. Jahrhunderte zu Nürnberg und Straßburg bekannt, der älteste bekannte deutsche Steinschneider war Daniel Engelhard zu Nürnberg. In neuerer Zeit finden sich nur wenige nennenswerthe Künstler dieses Faches, unter welchen die Italiener Berini, Cervora, Gicomelli und Putinati, der Franzose Marchant und die Deutschen Focius, Hecker, Natter und besonders Joh. v. Pichler die vorzüglichsten seyn mögen.

Stellung (Aesth.) s. Attitüde. — (Musik.) Stellung des Orchesters. Die Solostimmen, die Chorstimmen, das Bogenquartett und die Harmonie sollen vereinigt seyn, um auf einander und alle auf den Director sehen können. Lärmenden Instrumenten ist ein Platz anzuweisen, der ihnen nicht gestattet, die übrigen zu decken. Der Raum entscheidet hier viel; s. Orchester und Besetzung.

Stempelschneidekunst (Plastik), eine Unterart der Steinschneidekunst überhaupt (s. d.), ist, wie diese, die Kunst mittelst Instrumente in harte Metalle erhobene und vertiefte Gestalten zu bilden, die dann als Formen dienen, durch Ausprägung Münzen und Medaillen zu vervielfältigen.

Steyerisch (Tanzk. und Mus.), etwas langsamer Walzer mit besonderen Melodien und eigenthümlicher Besetzung durch Violine, Baß, Hackbrett und Blasinstrumente. Am Schlusse jedes Walzers wird ein fast immer gleichförmiger Ausgang gespielt, auch ist vielfach der zweite Theil nur eine Wiederholung des ersten in der Dominante. Er wird paarweise und mit Figuren getanzt, welche an die Strasbourgeoise erinnern.

Sticcato (ital., Mus.), Strohfiedel, Schlaginstrument aus 18 und mehr kleinen hölzernen Stäben von verschiedener Dimension bestehend, die auf Polstern von Stroh liegen und mit zwei hölzernen Klöppeln intonirt werden; es gibt einen harmonicaähnlichen Ton, und Gusikow hat bewiesen, wie viel man mit einem

solchen beschränkten Tonwerkzeuge ausrichten kann, wiewohl die Enthusiasten auch hier zu weit gegangen sind.

Stichwort (Theat.) s. unter Rolle.

Stil von στυλος der Griffel (Aesth. und bildende Kunst), die specifische, besonders geistige zur Fertigkeit gewordene Verfahrungsart in Sprache, Bild, Ton u. s. w. Begründet in der Denkungsweise und Civilisation des Menschen überhaupt ist der Stil natürlich nach den verschiedenen Kunstzweigen, Kunstepochen, Kunstwerken, Kunstschulen und Künstlerindividualitäten verschieden. Es kann daher nach Krug's Eintheilung folgende Stilarten geben, nämlich: 1. In Ansehung der verschiedenen Kunstepochen, wodurch die Entwicklungsstufen der schönen Kunst bezeichnet werden — einen antiken und modernen, einen rohen, hohen oder edlen, feinen oder zarten Stil. 2. In Ansehung der verschiedenen Zweige oder Kreise, in welche die schöne Kunst überhaupt zerfällt — einen plastischen, pittoresken, architektonischen, musikalischen, poetischen, rhetorischen. 3. In Ansehung der verschiedenen Werke, welche ein und dieselbe Kunst hervorbringen kann — einen epischen, lyrischen, dramatischen, didaktischen. 4. In Ansehung der verschiedenen Schüler, in welchen sich die Kunst entwickelte und fortpflanzte, so wie der Völker, unter welchen dieses geschah — einen griechischen, französischen, deutschen, niederländischen. 5. Endlich in Ansehung der einzelnen Künstler, welche die schöne Kunst in einem ihrer Zweige ausübten — einen persönlichen, wie der Stil Homer's, Virgil's, Cicero's, Raphael's, Michelangelo's, Mozart's, Haydn's u. s. w. Im Gegensatze zur Manier ist der Stil von A. W. Schlegel so glücklich erläutert worden, daß seine Auseinandersetzung bis jetzt noch immer die beste bleibt, weßhalb das Folgende sich derselben unbedingt anschließt. Stil ist ihm dasjenige, was sowohl den Rechten der Natur als der Kunst gemäß ist, welches, wie er fortfährt, nicht anders möglich ist, als durch die dem Worte selbst eingeprägte Erklärung, es sei nicht Natur oder wolle sich nicht dafür ausgeben. Freiheit von Manier ist oft nur dadurch möglich, daß man einen Stil hat, nicht, wie Viele gemeint haben, durch williges Uebergehen in die Natur bis zur ununterscheidbaren Einerleiheit. Es versteht sich von selbst, daß wir hier mit dem Worte noch etwas Anderes meinen, als bloße Abwesenheit der Manier, sonst würde der Satz identisch seyn, und gar nichts sagen; sondern Stil ist eine Verwandlung der individuellen, unvermeidlichen Beschränktheit in freiwillige Beschränkung nach einem Kunstprincip. Winkelmann hat darüber einen äußerst treffenden Ausdruck, indem er den Stil ein System der Kunst nennt. Er redet von einem Grundsatze des hohen Stils und sagt: Der ältere Stil war auf ein System gebaut, welches aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren und

sich nachher von derselben entfernt hatten und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war, denn die Kunst hatte sich ihre eigene Natur gebildet. Ueber dieses angenommene System erhoben sich die Verbesserer der Kunst und näherten sich mehr der Wahrheit der Natur. — Stil wäre demnach ein System der Kunst, aus einem wahren Grundsatz abgeleitet. Es tritt jedoch der Zweifel ein, wie es mehr als einen Stil geben könne, da das Wahre nur Eins ist. Wir müssen zuvörderst erinnern, daß die Kunst ein unendliches Ganzes, eine Idee ist, in deren vollständigen Besitz kein einzelner Mensch seyn kann; sie läßt sich also auch von sehr verschiedenen Seiten fassen, ohne daß ihr wahres Wesen darum verfehlt werden müßte; und diejenige Ansicht von ihr, welche jeder Künstler nach seiner Eigenthümlichkeit von ihr haben kann, gleichsam die Grundanschauung seiner Kunstwelt, ist das Princip, welches sich mit Freiheit und Bewußtseyn entwickelt, zum practischen System, zum Stile bildet.« Vorstehendes ladet zu einigen Nachbemerkungen ein. Der scheinbare Widerspruch, als würde das untheilbare Wahre in der Kunst durch die Möglichkeit verschiedener Stile aufgehoben, dürfte sich vielleicht noch mehr lösen, wenn wir erwägen, daß die von ihr geforderte Wahrheit kein absolutes Daseyn anspricht, von Anfange bis zu Ende in allen ihren Zuständen und Entwicklungen es lediglich mit der menschlichen Subjectivität zu thun hat, und ihren nothwendigen Beschränkungen der unergründlichen Natur der Dinge gegenüber, so daß Consequenz des Scheines das Höchste und Einzige ist, worauf es bei dem Stile und dessen Abänderungen ankommt. Wie man auch das Kunstschöne erklären mag, zuletzt wird man doch gezwungen, dasselbe in die Art und Weise zu setzen, wie das Unendliche in dem Endlichen sich hervorthut, oder wenn diese Bezeichnung mißfällt, wie das Allgemeine im Besondern lebt. Der Philosophie kommt es zu, dies Räthsel aufzuhellen, die Kunst muß ihrerseits davon ausgehen, wie von einer unvermeidlichen Voraussetzung, welche sie practisch zu beweisen sucht. »Der Stil ist der Mensch,« sagt Buffon, ein wahres, tiefes Wort. So gut nun die Tugend des Einzelnen in Beziehung zu dem allgemeinen Gesetze seiner Bestimmung nothwendiger Weise ein besonderes Gepräge hat, das ihm seine Bestimmung im Kreise der Menschheit anweiset, also unterscheidet sich auch der Künstler, welcher seine unendliche Aufgabe nach den Besonderheiten seiner Natur im rechten Sinne auf einen Inbegriff von Regeln zurückführt durch seinen Stil. Dasselbe Verhältniß kehrt in allen Künsten wieder, ist keineswegs bloß den bildenden eigen. Nach Beschaffenheit der Kunstarten verändert sich auch der Stil, so ist er z. B. ein anderer in der Plastik als im Basrelief. Der Stil nimmt auch eine

historische Bedeutung an, in so fern darunter mit Beziehung auf eine abgeschlossene Kunstepoche ihr gesetzmäßiges Verhältniß zu dem allgemeinen Ganzen der Entwicklung verstanden wird. Die Wirksamkeit eines durchgreifenden Princips ist die Seele des Stils, daher kann er sich eben sowohl in der Abgeschlossenheit eines Zeitraumes als in der Sphäre des einzelnen Künstlers zeigen. Unter dem Gesichtspuncte fortschreitender Entwicklung lassen sich auch unvollkommene Stile annehmen, als nothwendige Vorbereitungen zu dem Bessern, was aus ihnen hervorgeht, wie die Wirkung aus der Ursache. Weil aber diese Unvollkommenheit in einem natürlichen Processe begründet ist, darf man sie nicht mit der Manier verwechseln, die in allen ihren Richtungen die Ausschweifungen selbstischer Willkür beurkundet. In demselben Sinne wird man Unvollkommenheiten des Stiles auch dem einzelnen Künstler zuschreiben dürfen. Denkt man sich die schaffende Natur als Weltkünstlerin, besonders in Hervorbringung organischer Gestalten, so läßt sich auf sie ebenfalls der Ausdruck Stil anwenden. Solger hat in seinen Vorlesungen über Aesthetik diesen Gedanken mit Erfolg geltend gemacht, indem er zeigt, daß die Nachahmung der Natur als Kunstprincip nur dann zulässig sei, wenn man sie von der vorhin angedeuteten Seite betrachtet. Rumohr erklärt den Stil »als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die innern Forderungen des Stoffes.« Schorn hat diese Erklärung, welche der Materie offenbar zu viel Ehre anthut, siegreich bekämpft. — (Rhet.) Schreibart, denn die Alten bedienten sich beim Schreiben eines metallenen Griffels, daher die Art des schriftlichen Gedankenausdruckes, Stil, wovon dann die geistige Verfahrungsweise in allen schönen Künsten diesen Namen erhielt. Einige Philologen, wie Adelung, Reinhard, Campe erklären die beiden Ausdrücke Stil und Schreibart für synonym, andere wie Kosmann, Reinbeck, scheiden Stil von Schreibart dadurch, daß jenes mehr umfasse als dieses, weil man bei dem Stil auch auf die Anordnung der Vorstellungen, bei der Schreibart nur an das übrige denke, was zur Sprachdarstellung gehört. Schott will der Schreibart nicht so enge Gränzen gesteckt wissen, und setzt den Unterschied beider Worte nicht sowohl in das Wesen der Sache selbst, als darein, daß man das eine: Stil, von der schriftlichen auch auf die mündliche Sprachdarstellung übertragen hat, während das andere: Schreibart, immer nur in Beziehung auf schriftliche Vorträge als solche gebraucht wird; eine Unterscheidung, die ihren Grund allerdings darin findet, daß man wohl von dem Stil, nie aber von der Schreibart eines mündlichen Vortrages sprechen kann. Jedenfalls hat der Ausdruck Stil eine größere Sphäre und die Theorie des Stils oder Stilistik spricht die Grundsätze aus, wodurch der zweckmäßige, der Natur und dem Wesen des mensch-

lichen Geistes angemessene Gebrauch der Sprachdarstellung für schriftliche und mündliche Vorträge bestimmt und geleitet wird. Als obersten Grundsatz haben die Meisten angenommen, daß Stoff und Form sich zwar innig durchdringen müssen, die Letztere aber auch, abgesehen von dem Stoffe, in sich selbst durch Correctheit und Schönheit eine Einheit des Mannigfaltigen bilde, und da die Sprache nach Schott in einer Darstellung des innern geistigen Lebens überhaupt durch Worte bestehet, so muß es auch drei verschiedene Arten der Sprachdarstellung geben: Die eigentliche Prosa, welche den Zustand des ruhigen Anschauens und Denkens ausdrückt, auf Belehrung berechnet; die Poesie, die Sprache des lebendigen Gefühls, und die Beredsamkeit, deren innere Grundlage und Quelle der Zustand des innigen Bestrebens ist. Demnach gehört auch jedes stilistische Product einer von diesen drei Formen an; es gibt einen eigentlich prosaischen, einen dichterischen und einen rednerischen Stil, die jede wieder ihre eigenen Unterarten haben, als in der Prosa: der Lehr-, Geschäfts- und historische Stil, oder, wenn nach dem jedesmaligen Zwecke des Dichters oder Redners entweder auf die Fantasie oder Empfindung hingewirkt werden soll, eine rührende, volle, blühende, elegante, kräftige, überladene, erhabene, pathetische, sentimentale, komische Schreibart erscheint; denn so wie nun diese Eintheilung der Gattungen des Stils oder der Schreibart in jener dreifachen Form des inneren geistigen Lebens überhaupt ihren nothwendigen psychologischen Grund hat, so beruht eine andere mehr auf der Individualität (der subjectiven geistigen Bildung, Richtung, Stimmung) der Darstellenden, und auf der Verschiedenheit der geistigen Bildung der Personen, für welche die Darstellung zunächst bestimmt ist, nämlich die bekannte Unterscheidung der niedern (oder, wie man sie auch genannt hat, vertraulichen) der mittleren und der höheren Schreibart. Schulgerechte Eintheilungen, die aber in der Wirklichkeit sehr in einander fließen. Im Mechanismus des Stils ist die Hauptsache Correctheit, welche die Sprachreinigkeit, Sprachrichtigkeit, Deutlichkeit und Bestimmtheit, Kürze und den Wohllaut in sich faßt. Helvetius dagegen meint, daß der Stil nur eine einzige Vollkommenheit haben müsse, nämlich Klarheit. Alles andere, was man dem Stile oft zugeschrieben hat, behauptet er, gehört den Gedanken und Objecten. Was braucht auch ein Spiegel anders als rein zu seyn? Das klingt wohl, ist aber hohl, denn es schließt die Mannigfaltigkeit aus; es gäbe auf diese Art nur einen Stil oder eigentlich gar keinen, denn Klarheit ist überall unerläßlich. Der Charakter des Stils offenbart sich nach Heinsius durch gewisse hervorstechende, eigenthümliche Eigenschaften, die als Merkmale eines ihm inwohnenden Geistes die Schönheit der Form bewirken, und die Fantasie und das Gefühl

des Herzens ansprechen. Dieser Charakter ist entweder ein allgemeiner, in sofern er der schönen stilistischen Darstellung überhaupt zukommt, oder ein besonderer, in sofern er aus der Verschiedenheit des Zweckes jener Darstellung und aus der verschiedenen Geistesbildung der Leser und Hörer in einem höhern oder geringern Grade hervorgeht. Der allgemeine Charakter des Stils zeigt sich in der schicklichen Wahl und dem weisen Gebrauch sinnlicher Ausdrücke, oder in der Würde und Lebhaftigkeit der Schreibart. Zur letztern gehören die Figuren und Tropen. Zur Auffindung des besondern Charakters sind hauptsächlich Stoff, Zweck und die Personen zu betrachten, worauf die oben angegebenen Gattungen beruhen. Das Nähere siehe in den einzelnen Artikeln. — (Musik.) Objectiv, der durch Zweck, Oertlichkeit und Bestimmung modificirte musikalische Ausdruck der Gefühle. Daher die unvollständige Eintheilung in Kirchen-, Theater-, Kammer- und Instrumentalstil, die etwas bessere in strengen und freien Stil. Jeder Charakter, z. B. in der Oper, fordert seinen eigenen Stil, seine besondere Auffassung, ein Vorzug, durch welchen Mozart vorzüglich glänzt, wie sein Don Juan und fast noch mehr seine Nozze di Figaro beweisen. Subjectiv ist der Stil der Componist selbst, nämlich die charakteristische Eigenthümlichkeit, durch welche sich seine Werke von allen andern unterscheiden. Fast jedes Instrument, jede Stimmgattung hat im Vortrage ihren besonderen Stil, und die Execution eines Kirchenstückes muß in einem andern Stile gehalten werden, als die einer Nummer aus einer Oper.

Stillgedackt, gedeckte Flötenstimme der Orgel.

Stillleben (Mal.). Darstellungen aus der leblosen Natur, so z. B. Haus- und Feldgeräthe, todte Thiere, als: Fische, Vögel, Wildpret, dann Jagdrequisiten, mit willkürlichen Beigaben von Blumen, Früchten rc.; diese Gattung Malerei hat mehr als nur artistischen Werth, denn verschiedene dieser Darstellungen brauchen nicht lediglich treue Nachbildung der Natur zu seyn, sondern können auch eine höhere symbolische Bedeutung erhalten (s. Blumenmalerei), und überhaupt wird diese Art von Gemälden, mit Geist und Geschmack behandelt, durch den eigenthümlichen idyllischen Reiz, der sie beseelt, ihres Erfolges bei dem gefühlvollen Beschauer gewiß seyn können, wenn sie auch nicht als höchste Kunstleistung zu betrachten ist. Vorzügliches haben hierin die Niederländer geliefert, deren vortreffliche Darstellungen von wohl eingerichteten Küchen, Künstlerateliers, Gemächern, Fleisch- und Gemüsemärkten rc. eine gewisse wohlthuende, fast elegische Wirkung durch die Weise machen, mit welchem das an sich Leblose durch die eigenthümliche, ungesuchte Zusammenstellung, poetisches Leben und tiefen Sinn erhielt. Sagt doch Göthe treffend: »Wenn gleich die menschliche Gestalt und zwar in ihrer Würde und Ge-

sundheitsfülle, das eigentliche Leben, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu seyn und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwerben als das Urbild nur immer erregen könnte.« Die größten Meister dieser Art von Darstellungen sind: Joh. Fyt, Franz Snyders, Jac. Jordaens, Joh. Weeninx, Melch. Hondekoeter, Ger. Dow u. A. Auch einige neuere deutsche Künstler haben sich in diesem Genre mit vielem Glücke versucht.

Stimme (Mus.), 1) das Vermögen, einen gewissen Umfang von Tönen singend hervorzubringen; in diesem Sinne kann man sagen, daß die Stimme die Summe aller musikalischen Laute ist, die Jemand im Singen erzeugen kann. Man zählt 6 verschiedene Stimmgattungen, die, seltene Ausnahmen ungerechnet, zusammen einen Umfang von höchstens vier Octaven geben. Die tiefe Baßstimme beginnt beim tiefen f, der Bariton beim a, der Tenor beim c, der hohe Tenor beim e, der Contraalt beim g, der Sopran bei c, und jede dieser Stimmen, bis auf die letzte, hat einen Umfang von anderthalb Octaven, wogegen der Sopran bis zum doppelt gestrichenen c, ja f hinauf reicht. Es gibt auch Baßstimmen, welche das Contra c, ja b erreichen, aber sie sind selten. Jede Stimme, mit Ausnahme des Soprans, hat zwei Register, nämlich die Brust- und Kopfstimme, auf deren richtige kunstreiche Verbindung sehr viel ankommt. Beim Sopran gibt es noch eine dritte Gattung, nämlich die Mittelstimme, welche zu ihrer Bildung die meiste Mühe erfordert und auch am ersten zu Grunde geht. Die Stimmbildung ist auf jeden Fall der wichtigste Theil des Gesangunterrichtes, kann durchaus nur auf langwierigem Wege geschehen, nämlich durch die gehaltene Scala, durch Verbindung der Intervalle, und fordert sowohl vom Lehrer als vom Zöglinge eine Geduld und Aufmerksamkeit, deren nur Wenige fähig sind; s. Gesangmethode und Gesangschule. 2) Jede Gesang- oder Instrumentalpartie eines Tonstückes, nämlich die Solo-, Haupt-, Principal-, Begleitungs-, Ripien-, Füllstimmen u. s. w. 3) Die Seele bei den Bogeninstrumenten, auch die Stimme oder der Stimmstock; s. Seele.

Stimmen, als Zeitwort, hat in der Musik eine mehrfache Bedeutung. Die Instrumentenmacher nennen: ein Blasinstrument stimmen oder ausstimmen, der anfänglichen Bohrung des Instrumentes selbst und der Tonlöcher nachhelfen, so daß alle Töne gleich rein sind und leicht ansprechen. Das Stimmen der Fortepianos, das nach gewissen Regeln Statt findet (vergl. Temperatur), wird meistens durch eigens hierzu bestellte Individuen, Stimmer, selten durch die Virtuosen selbst bewerkstelligt, was bei den meisten andern Instrumenten fast immer durch den Spieler

selbst geschieht. Die größte Schwierigkeit bietet das Stimmen oder Einstimmen eines Orchesters, denn selbst, wenn die Blasinstrumente an einander gewöhnt sind, und unter einander stimmen, was bei jedem tüchtigen Orchester der Fall seyn soll, so haben Hitze oder Kälte eine solche Wirkung, daß die Stimmung selten unverändert bleibt und die Bogeninstrumente meistens zu tief werden. Das Beste wird stets seyn, wenn der Orchesterdirector seine Violine nach der Gabel stimmt, alle Saiteninstrumente darnach stimmen läßt, alles Präludiren streng untersagt und in der Folge geräuschlos nachhilft. Auch bei den Blasinstrumenten ist in Folge des fast allgemein eingeführten Cylinders Nachhilfe möglich, und wenn daher ein sonst wohl geübtes Orchester verstimmt ist, so fällt die Schuld einzig auf den Dirigenten, der hierin das Meiste leisten muß. Ohne gute Stimmung ist jedenfalls die beste Aufführung mangelhaft, und andere Fehler können eher nachgesehen werden.

Stimmgabel, Instrument von Stahl in der Form einer Gabel, das so gestimmt ist, daß wenn man es durch einen Schlag an einen harten Körper zu Schwingungen veranlaßt, und dann den Stiel auf den Sangboden eines Instrumentes hält, es den Ton a angibt. Die Anhänglichkeit an das Althergebrachte, denn auch die Künste haben ihre Conservativen, und vielleicht auch der Umstand, daß die zweite Saite der Violine in a gestimmt wird, ließen es bei diesem Tone bewenden. Die Stimmgabel, welche die Franzosen Diapason nennen, kann übrigens auch höher gestimmt werden, wenn man sie kürzer macht, ist aber im Ganzen das richtigste Mittel, die Stimmung genau zu bestimmen, sie hat mit Recht die ehemals übliche Stimmpfeife verdrängt.

Stimmhammer, ein Werkzeug von Metall, um die Saiten solcher Instrumente, als Fortepiano, Harfe u. s. w., die eiserne Wirbel haben, sowohl zu stimmen als aufzuziehen.

Stimmstock s. Seele.

Stockwerk (Bauk.), auch Geschoß, Gaden, eine Reihe auf einem Boden neben einander liegender Zimmer in einem Gebäude. Ein Haus hat so viele Geschosse oder Stockwerke, als Reihen Zimmer über einander liegen. Die verschiedenen Stockwerke sind: das Kellergeschoß, zum Theil in die Erde eingegraben, worin sich Küche, Keller, Bedientenwohnungen ꝛc. befinden; das Unter-, Ober- oder Erdgeschoß, in Palästen und Prachtgebäuden das Prachtgeschoß genannt, worin die schönsten Zimmer und Säle liegen; das obere Geschoß und über diesem oder statt dessen ein Halbgeschoß oder eine Attike.

Storchschnabel, Panthograph (Mal.), ein vorzüglich zum Verkleinern der Schattenrisse angewendetes Instrument, von dem Jesuiten Scheiner 1630 erfunden und seit dieser Zeit man-

nigfach verbessert und vervollkommnet. Es besteht aus 5 Linealen, wovon 4 in quadratischer Form beweglich mit Wirbeln verbunden sind; sie haben auch in gleicher Entfernung Löcher, damit das fünfte quer von einer parallelen Seite zur andern gelegt und befestigt werden kann. In einer Ecke der 4 verbundenen Lineale befindet sich statt des Wirbels eine Schraube, in der entgegenstehenden Ecke ist an gleicher Stelle ein Stift befestigt, und in eins der Löcher des querüberliegenden fünften Lineals in der genauen Diagonale zwischen Schraube und Stift ein Bleistift gestellt. Nun führt man mit dem obern Stifte längs des Umrisses eine Zeichnung hin, wodurch die in dem Mittellineale eingesetzte Bleifeder die Zeichnung auf einer ebenen Fläche nachbildet, da sich dadurch die Lineale alle bewegen und daher das Viereck bald zu einem Quadrat, bald zu einer Raute wird. Je entfernter das Mittellineal vom Zeichnenstifte, also je näher nach der Schraube zuliegt, desto kleiner wird die Verjüngung.

Straßburgerisch (Tanzk. und Mus.), Tanz, der einst im Elsaß üblich war, eine nicht gar zu rasche Melodie im $\frac{2}{4}$ Takte und zwei Reprisen, jede von 8 Takten, hatte, paarweise und mit vielen abwechselnden Figuren und Verschlingungen der Hände getanzt wurde. Er war anmuthig und könnte der deutsche Fandango genannt werden.

Strebe (Bauk.), eine schräge, zur Befestigung dienende Stütze, und in diesem Sinne Strebeband, Strebebogen, Strebepfeiler.

Strenge Schreibart, Strenger Stil (Mus.), die thematische Ausführung der Motive, die sorgsame Auswahl der Melodien, welche nicht unnöthiger Weise oder mit modernem Tande verziert seyn sollen, die Vorbereitung aller Dissonanzen u. s. w. Man sieht daraus, daß einerseits dieser Begriff schwankend ist, anderntheils nur in der Kirchenmusik seine Anwendung findet. Es wäre aber zu wünschen, daß alle Tonsetzer mit dem strengen Stile anfingen.

Stretta (Mus.), die Engführung am Schlusse einer Fuge, wo die zuvor zerstreuten und genugsam entwickelten Sätze näher an einander gerückt werden. In jedem andern Musikstücke der durch beschleunigtes Zeitmaß und Anwendung aller Knalleffecte wirkungsvoll gemachte Schluß. Kein größeres Tonstück, besonders in der Oper, darf in unsern Zeiten dieses Reizmittel entbehren.

Stringendo (ital., Mus.), die Taktbewegung beschleunigend, die große Ressouree Donizetti's, Mercandante's und Consorten, der Pfeffer, der jede unschmackhafte Brühe würzen soll.

Strohfiedel s. Sticcato.

Strophe (griech., Metrik), wörtlich Wendung oder Schwenkung. Der mit Chor begleitete Tanz der alten Griechen auf dem

Theater war nämlich in zwei Theile gegliedert, die sich von rechts nach links und von links nach rechts bewegten, der Gesang der ersten Abtheilung während dieser Evolution hieß die Strophe, Wendung, jene der zweiten, Gegen- oder Antistrophe, Gegenwendung; die Epode, Schluß- oder Nachgesang der beiden Chöre, stehend gesungen, endigte das Ganze. Strophe, Antistrophe und Epode pflegten in einem großen Gedicht öfters in erwähnter Ordnung wiederzukehren (vergl. Antistrophe, Epode und Stanze). Strophisch abgetheilt sind vorzüglich die lyrischen, melischen Gedichte, Lieder, Oden, Hymnen ꝛc., auch die Chöre im Drama. Der Bau hängt von der Erfindungsgabe des Dichters ab, doch gibt es hier eine Unzahl antiker (besonders aus Horaz entlehnter) und moderner Formen. Allgemein im Gebrauche sind: das elegische Distichon, die kleinste Strophe und die vierzeiligen melischen Strophen, die sapphische Strophe, die alcaische und die phaläcische (s. d. A.). In der neuern Poesie begreift man unter Strophe die harmonische Abtheilung mehrer Verszeilen (nicht über 12), die in gleicher Zahl und Gestalt wiederkehrt. Mehre solche Abtheilungen verbundener Verse bilden dann ein Gedicht. Die neuere Strophe oder italienische Stanze wird nicht allein im lyrischen, sondern auch im romantisch-epischen Gedichte gebraucht. Die Strophe, wohl dem Ganzen integrirend, bildet doch ein eigenes rhythmisches Ganzes, erfordert daher eine bedeutende Pause, und muß also wo möglich mit einem vollständigen Sinnabschnitt schließen, d. i. mit dem Ende eines Redesatzes oder doch eines größern Satzgliedes. Eine Regel, die selten, weder von alten noch von neuen Dichtern beobachtet wird, die aber besonders bei größeren Strophen wichtig ist. Man unterscheidet und benennt die Strophen 1) nach der Zahl ihrer Verse überhaupt: zwei-, drei-, vierzeilige Strophen ꝛc.; die griechischen Benennungen der Strophen nach diesem Gesichtspunkte werden von dem Worte Stichos, Zeile, gebildet. Eine zweizeilige Strophe heißt ein Distichon; eine dreizeilige: Tristichon; eine vierzeilige: Tetrastichon ꝛc. 2) Nach der Anzahl der verschiedenen Verse, welche sie enthalten. Die Benennungen in dieser Hinsicht werden von dem Worte Kolon hergenommen (s. Kolon). Ueber die Strophenformen der neuern, besonders der südlichen Reimpoesie, z. B. der Terzine, Ottava (Stanze par excellence), Decime, Sestime, Canzone ꝛc., siehe die betreffenden Artikel.

Stucco, v. ital. stucco Gyps (Bauk.), eine Mischung von dem feinsten und weißesten Gyps und Kalk zu allerlei Verzierungen von Blumen, Laubwerk, Figuren ꝛc., und zu Gesimsen an der Decke und den Wänden, auch Stuccaturarbeit genannt.

Subtraction der Verhältnisse s. Verhältniß der Intervalle.

Suoni armonici s. Flageolet.

Superottava, offene Flötenstimme der Orgel, welche um zwei Octaven höher steht, als das Principal.

Superporter (vom Lat., Mal.), die über den Thüren befindlichen Verzierungen und Gemälde.

Symbol (vom griech. συμβολον, Zeichen), s. Sinnbild.

Symmetrie (von συν mit, und μετρον das Maß), daher der Wortbildung nach Eben- oder Gleichmaß, d. i. Zusammenstimmung der einzelnen Verhältnisse des Ganzen in Betreff der Zahl und des Maßes; doch faßt Symmetrie zugleich den Begriff der ebenmäßigen Anordnung gleichartiger Theile zu einem regelmäßigen Ganzen in sich. So nothwendig die regelmäßige Uebereinstimmung zur Schönheit der Verhältnisse wirkend in allen schönen Künsten ist, so ist sie doch am unerläßlichsten in der Baukunst, deren Wesen selbst in der geistreichen und geschmackvollen Anwendung der räumlichen Dimensionen und geometrischen Verhältnisse auf todten und festen Massen beruht, und der Ausdruck Ebenmaß selbst erst aus dem Gebiete der meßbaren Architectur auf andere Gegenstände übertragen worden ist. Bloßes kaltes Ebenmaß ohne höhere geistige Bedeutsamkeit wird aber auch da, noch weniger in den andern schönen Künsten, den Eindruck des Schönen hervorzubringen vermögen.

Sympathie der Töne, die Eigenschaft der Töne, durch welche mit jedem sonoren Klange die mit ihm verwandten sympathetischen Töne, als Quinte, Decime u. s. w. miterklingen, das durch die besonderen Schwingungen der verschiedenen Theile der vibrirenden Saite hervorgebracht wird.

Symphonie (Mus.), von συν mit und φονειν tönen, Zusammenklang. Dieser Ausdruck bezeichnete ursprünglich die Instrumental-Einleitung zu einem Concerte, zu einem Oratorium, zu einer Oper, weßwegen in den ältern italienischen Partituren die Ouverture überall Sinfonia genannt wird. Diese Gattung von Tonstücken bestand Anfangs nur aus einem fugirten Satze, dem später eine Introduction in langsamer Bewegung beigesellt wurde. In der Folge wurden nach Art des Concertinos drei kurze Sätze an einander gereiht, und nur nach mehren Decennien sonderte man diese drei Sätze von einander ab und näherte sich der jetzigen Form der Symphonie, mit der einzigen Ausnahme, daß der Menuet oder das Scherzo ausblieb. Die Fortschritte, welche die Instrumentalmusik machte, hatten natürlicher Weise auf die Entwicklung und Gestaltung der Symphonie den größten Einfluß, und nur durch die fortwährende Ausbildung aller Instrumente und die zunehmende Fertigkeit der Künstler, die sie spielen, fanden geniale Tonsetzer getreue Dollmetscher ihrer Gedanken und konn-

ten sich den Eingebungen der Muse freier überlassen. Schon Corelli, Vivaldi, Geminiani hatten durch ihre Concerti grossi den Weg gebahnt, die moderne Symphonie verdankt aber eigentlich ihr Entstehen unserem Joseph Haydn, dem Mozart und Beethoven nachfolgten, und diese Gattung von Compositionen zu gebührenden Ehren brachten. Auf ihrer gegenwärtigen Höhe ist die große Symphonie der Triumph der reinen, d. h. der Instrumentalmusik, das Feld, wo diese Kunst, ohne die Unterstützung der Poesie, der Malerei oder des Tanzes, ihren ganzen Zauber, all ihren Reichthum entfalten, und selbständig, so wie unumschränkt herrschen kann. In der Gestalt, die sie jetzt angenommen hat, besteht die Symphonie aus vier Sätzen, einem ersten Allegro, dem auch zuweilen eine Introduction vorangestellt ist, einem Adagio oder Andante, einem Menuette oder Scherzo und einem Rondo oder Finale. Diese vier Sätze sind mit einander verbunden und bedingen sich wechselseitig durch den Charakter des Ganzen. Sie sollen die lyrisch-poetische Entwicklung eines und desselben Seelenzustandes, desselben Charakters, desselben Gefühles seyn. Ist das heroische Element vorwaltend, wie in Beethovens dritter Symphonie, so müssen alle vier Sätze damit im Einklange seyn und das scherzende Allegretto seiner achten würde schlecht dazu passen. Diese Harmonie der Sätze unter sich wird auch durch die Tonart bedingt. Erster Satz und Finale erfordern gleiche Tonart, Andante und Scherzo können in damit verwandte gesetzt werden. Diese vier Sätze geben auch dem Componisten Gelegenheit, den Gemüthszustand nach allen Richtungen zu erklären, und das poetische Gemälde zu vollenden. Im ersten Satze walte die Kraft, die Größe, im Andante die Weichheit und Lieblichkeit, im Scherzo das bewegte Leben, die Laune, der Uebermuth und der Muthwille, im letzten die Lust, die Energie, selbst auch der höchste Aufschwung vor. Die innere Einrichtung der Sätze betreffend, so bestehen fast alle aus einem Hauptthema und einem Mittelgedanken, die kunstreich verflochten werden, und zu welchen sich z. B. am Anfange des zweiten Theiles, und am Schlusse neue, mit diesen harmonirende Gedanken gesellen. Der erste Theil des ersten Satzes wird meistens wiederholt, was, so wie das Wiedererscheinen der Hauptgedanken zur Symmetrie und Wirksamkeit des Ganzen fast unentbehrlich ist. Diese Motive und Gedanken müssen aber jetzt, wo man die Bahn des Heitern, Humoristischen verlassen hat, grandios und gewichtig seyn. Kleinliche Ideen, zu detaillirte Ausführung und Instrumentirung zeigen sich als effectlos. Die Symphonie gestattet, ja fordert die Anwendung aller Künste des Contrapuncts, jedoch nicht ängstlich pedantisch, sondern nach einem großen Maßstabe. Die Motive müssen auch ansprechend seyn;

damit die Laien, die bloßen Nachbeter, die Masse der gewöhnlichen Zuhörer, ihren Theil bekommen; denn es ist ein eitles Begehren, zu fordern, daß ein Publicum für die Schönheiten eines solchen Kunstwerkes allgemein empfänglich werde, und das Eindringen in das Heiligthum wird stets nur Wenigen gestattet seyn. In Hinsicht auf Instrumentirung ist Abwechslung, richtige Anwendung aller Mittel, Kenntniß aller Effecte, Kraft und dabei möglichste Oekonomie anzuempfehlen. Seit Mozart's schönen Symphonien in C, G moll und Es, seit Beethoven's neun Meisterwerken, den neun Musen vergleichbar, ist es ein kolossales Unternehmen geworden, eine Symphonie zu schreiben. Mit größerem oder minderem Glücke haben es Spohr mit seiner Weihe der Töne, Franz Lachner mit der Symphonie, welche den 1836 von dem Concert spirituel in Wien ausgeschriebenen Preis gewann, Maurer, Onslow, Ries u. A. versucht, aber die Aufgabe ist so hoch poetisch, fordert so viel Genie, Kenntniß und Schwung, daß selbst Beethoven einige Male seine gigantische Aufgabe in einen kleinern Rahmen zu bringen und faßlicher zu machen versucht wurde; daher die verengenden Benennungen von Sinfonia eroica, pastorale. Berlioz in Paris ist hierin noch weiter gegangen, und hat Programme zu seinen Symphonien geschrieben, dadurch nähern sie sich aber dem Melodramatischen; ein großer Vorzug der Musik, ihre Allgemeinheit, die jeder nach seiner Individualität deuten kann, geht verloren, und es scheint dieß nicht der Weg, den die reine Musik in ihrem Fortschritte einschlagen soll. Mit der hier angegebenen Kunstform der Symphonie ist aber die Bahn zur Erfindung neuer Formen nicht als geschlossen zu betrachten; Symphonie concertante s. Concertant, Symphonie à programmes s. Malerei.

Symplocke (griech., Rhet.), wörtlich Verflechtung, Figur der Wiederholung zur Verstärkung des Ausdruckes, wo man mit demselben Worte den Satz anfängt oder mit demselben Worte schließt; s. Epiphora.

Synekdoche (griech., Rhet.), Redefigur. Die Vertauschung zwischen dem höhern und niedern Begriffe, so daß Einer an des Andern Stelle gesetzt wird, oder überhaupt die Verwechslung zweier auf innere Verwandtschaft enge mit einander verknüpfter Vorstellungen, wovon die eine als Theil in der andern enthalten ist. Man pflegt zu vertauschen: 1) den Theil für das Ganze, z. B. er zog ein in ihre Mauern, für Stadt; 2) das Ganze für seine Theile, z. B. die Erde trauert über diesen Verlust, statt: viele Menschen, (diese beiden Fälle der Vertauschung gehören, streng genommen, zur Figur der Metonymie); 3) die Gattung für eine Art, für ein Individuum, z. B. die blanke Waffe, statt das Schwert, der Maler, statt Raphael; 4) die Art für eine Gattung oder ein Indivi-

duum, für eine Art, z. B. er bewahrt seine Thaler, statt Geld; ein Sokrates, statt ein Weiser. Wenn man einem niedern Begriff den Namen eines höhern, besonders dem Individuum den Namen der Art beilegt, Namensvertretung, Autonomasie, s. d.; 5) die einfache Zahl statt der vielfachen, z. B. die Gründlichkeit des Deutschen; 6) die vielfache Zahl statt der einfachen, z. B. Wir von Gottes Gnaden (der König); 7) die bestimmte Zahl für die unbestimmte, z. B.:

Dort oben flammt es uns aus Azurfernen,
Dort oben flammts in Millionen Sternen,
Es ist ein Gott!

Synkope, Synkopation (griech., Rhet.), Verkürzung, eigentlich grammatische Figur, wo ein Wort durch Hinweglassung einer Silbe in der Mitte verkürzt wird. — (Musik.) Fortklingen einer in dem schlechten Takttheile beginnenden Note auf den folgenden guten Takttheil; sie dient zur Ausschmückung der Melodie sowohl, als zur Vorbereitung der Dissonanzen, und wird oft durch eine Bindung angezeigt. Der grammatische Accent wird dadurch verrückt, daher auch die Synkopen im Vortrage besonders markirt werden müssen. Die Synkopation findet auch in der Harmonie Statt. Vergl. Bindung und Rückung.

Syntomie (griech., Rhet.), Kürze im Ausdruck, abgerissene, höchst bündige Schreibart; s. Präcision.

Syrinx, Pansflöte (Mus.), ein sehr altes Instrument, aus mehren, oft sechzehn einzelnen Pfeifen bestehend, die mit einander verbunden sind, und mit dem Munde angeblasen werden. Es gibt auch welche mit einer doppelten Reihe von Pfeifen, welche in Terzen gestimmt sind. Nur wandernde Musikanten, Kinder und Papageno in der Zauberflöte bedienen sich noch dieses armseligen Tonwerkzeuges.

System (griech.), Zusammenstellung, daher die in welch' immer für einem Zweige des menschlichen Wissens nach bestimmter Form zusammengestellten Gesetze. — (Metrik.) Eine Kette rhythmischer Glieder. — (Musik.) Nach Einigen die fünf Linien, auf, unter und zwischen welchen die Noten geschrieben werden, nach Andern die Accoladen; s. d. Mehre verstehen unter System den Inbegriff aller in der Musik ausführbaren Töne, welche acht und eine halbe Octave ausmachen, unter System eines Instrumentes alle Töne, die in dessen Umfange liegen. System der Harmonie ist der Zusammenhang aller gebräuchlichen Accorde, und die Art und Weise, ihre wechselseitigen Beziehungen zu erklären. So gibt es ein Rameau'sches, Rousseau'sches, Tartini'sches, Vogler'sches u. a. Tonsystem. Bei dieser Gelegenheit schreibt Castil Blaze folgende goldene Worte: „Da das Ohr nicht, wie der Verstand, durch den falschen Schimmer trügerischer Paradoxen irre

geleitet werden kann, so hat sich nur selten der Irrthum in die Praxis einzuschleichen vermocht, welche der Prüfung des Ohres unterliegt; des Ohres, das dem Musiker eine Art Gewissen ist, die ihn stets den richtigen Weg führt, wenn er es nicht verschmäht, dessen leiseste Vorwürfe zu vernehmen. Wäre das Ohr nicht gewesen, man hätte das Ausschweifendste, Abnormste, was die Theorien sogenannter mathematischer Tonkünstler ausgeheckt haben, in Ausübung gebracht. Aber das Ohr, das den gesunden Verstand und die Logik der Musiker vorstellt, hat sich stets den Neuerungen entgegengestemmt, welche die Gelehrten, sei es aus guter Meinung oder aus Stolz, einführen wollten.

T.

T. (Mus.), abbrevirt für Tasto, Tenore, Tutti, Trombone u. s. w.

Tableau (franz.), Gemälde, daher in der Theatersprache ein durch Gruppen und Figuren der Schauspieler (oder Tänzer im Ballet) gleichsam im erstarrten Zustande sich darstellendes Bild. Was man unter den aus Unterhaltung bekannten Tableaux vivants, lebenden Gemälden, als plastische Darstellung von Gemälden durch Personen versteht, s. unter Attitüde und Mimik.

Tabulatur (Metrik), die technischen Gesetze der Verskunst bei den alten Meistersängern. — (Musik.) Der Inbegriff aller Tonzeichen, die Tonschrift im ausgedehntesten Sinne. Die Folge der Accorde eines Tonstückes über der Grundstimme desselben, zum Behufe der Generalbaßspieler, die bei der deutschen Tabulatur durch Buchstaben und andere Zeichen, bei der italienischen durch Ziffern dargestellt wurde. Auch die Grifftabelle eines Blasinstrumentes, das Tonlöcher und Klappen, oder wenigstens das eine oder das andere hat. Diese Grifftabelle ist von großer Wichtigkeit, und muß, soll sie gut eingerichtet seyn, mit Zweckmäßigkeit größte Vollständigkeit verbinden.

Tacet (lat., Mus.), es schweigt, wird gebraucht, um anzudeuten, daß eine Stimme, ein Instrument, bei einer oder mehren Nummern einer Oper, einem oder mehren Sätzen einer Messe, Symphonie, Cantate oder eines Oratoriums nichts zu thun haben.

Takt (von tangere, berühren; Metrik und Musik), ist im weitern Sinne die gleichmäßige Bewegung, in welcher die Töne nach einander erklingen, die Zeit in gleiche Theile dergestalt theilend, daß Ohr und Gefühl die Zeitabschnitte zu erfassen und zu schätzen vermögen. Diese richtige Theilung der Zeitdauer und des musikalischen Stoffes macht einen Hauptreiz der Tonkunst aus; s. Rhythmus und Musik. Sie muß aber in der Art Statt finden,

daß die Zeitabschnitte weder zu lang, noch zu kurz sind, widrigens der Zuhörer gezwungen wird, eine andere Zeiteinheit, ein kürzeres oder längeres Bewegungselement anzunehmen, als der Dichter, Componist oder vortragende Künstler beabsichtigte, daher man bei sehr langsamem Tempo statt Viertel Achtel, bei sehr schnellem statt Viertel=, halbe Noten zählt. Der Takt ist übrigens von der Melodie und Harmonie ganz unabhängig, und für sich allein wirksam; eine Unterabtheilung, Takt im engern Sinne, ist der kleinere Zeitabschnitt zwischen Eins und Eins, der durch die Bewegung der Hand am besten versinnlicht werden kann, indem man abwechselnd niederschlägt, und, die Hand aufhebend, einen oder zwei Schläge in die Luft macht, je nachdem die Zeit in zwei oder drei gleiche Theile getheilt wird. Daraus entstehen nun die

Taktarten, welche nach dem Gesagten entweder gerade, d. h. zweitheilig, oder ungerade, nämlich dreitheilig sind, wozu noch die vermischten oder zusammengesetzten Taktarten kommen, wo gerade und ungerade sich vereinen. Die gerade Taktart, welcher alle übrigen ihr Entstehen verdanken, ist die zweitheilige, durch zwei gleiche Schläge angedeutete, der sogenannte Allabrevetakt, aus zwei halben Noten bestehend. Da die Zeit, wie jede Größe fast ins Unendliche theilbar ist, so kann jede dieser halben Noten in zwei Viertel=, in vier Achtel=, in acht Sechzehntheil=Noten u. s. w. aufgelöst, jede kann um ihre ganze Geltung, auch um das Vierfache verlängert werden, woraus die ganzen, die zwei Taktnoten entstehen; das Bewegungselement werden aber immer die zwei Schläge bleiben, die man nur bei langsamer Bewegung und Anwendung ganzer Noten durch vier Schläge ersetzt, von welchen der erste allein der Niederschlag ist, während die Hand die andern drei Schläge links, rechts und hinauf in die Luft macht. Dadurch sind nun die einfachen Taktarten: 1) der Zweivierteltakt (2 oder ₵), dessen Element die halbe Note; 2) der Zweivierteltakt mit der Viertelnote; 3) der Zweiachteltakt mit der Achtelnote als Element genügend erklärt. Die zusammengesetzten Taktarten: 4) der Vierzweiteltakt (4, 2 oder auch C), mit vier halben, 5) der Viervierteltakt ($\frac{4}{4}$ oder C), mit vier Viertel=, 6) der seltene Vierachteltakt, mit vier Achtelnoten, haben ebenfalls keine Schwierigkeit mehr. Eben so leicht begreift man nun die einfachen dreitheiligen Taktarten, als: 7) den drei halben Takt ($\frac{3}{2}$ auch 3) aus drei halben, 8) den Dreivierteltakt ($\frac{3}{4}$ auch 3), aus drei Viertel=, 9) den drei Achteltakt ($\frac{3}{8}$), aus drei Achtelnoten bestehend. Um die vermischten Taktarten aufzufassen, darf man sich nur vorstellen, daß z. B. von den zwei Viertelnoten eines Zweivierteltaktes die erste in zwei, die zweite in drei Achtelnoten aufgelöst sei, dadurch wird eine Triole entstehen; werden beide Viertelnoten in drei Achtelnoten zersetzt, so entsteht eine Sextole, die beide zufällig sind. Wird aber diese drei= und

sechstheilige Auflösung fortgesetzt, und gestaltet sie sich bleibend, so werden zwar die Hauptheile des Vier- und Zweivierteltaktes bleiben, aber die Bewegung der Zwischennoten wird anders seyn, woraus 10) der Zwölfviertel- ($\frac{12}{4}$), 11) der Zwölfachtel- ($\frac{12}{8}$), 12) der Sechsviertel- ($\frac{6}{4}$), 13) der Sechsachteltakt ($\frac{6}{8}$) entstehen, die Viertel- und Achtelnoten zum Elemente haben, und mit vier oder zwei Schlägen angegeben werden. Dieß auf den dreitheiligen Takt angewendet, gibt 14) dem Neunviertel- ($\frac{9}{4}$), 15) dem Neunachtel- ($\frac{9}{8}$), und 16) dem Neunsechzehnteltakt ($\frac{9}{16}$); ihre Entstehung, bei welchen auch die langsamere oder schnellere Bewegung bestimmt, ob man beim Taktiren die Viertel oder die Achtel angeben soll. Takttheil oder Taktglied nennt man jede der Hauptnoten des Taktes, und theilt sie in gute und schlechte ein; s. d. A.

Taktstrich, die zwischen den Noten durch das Liniensystem geführten senkrechten Striche, welche den Anfang der Takte bezeichnen. Sie wurden erst nach 1650 eingeführt, ein Beweis des geringen Grades der damaligen musikalischen Ausbildung.

Talent (von ταλαντον, die Wage), ausgezeichnete Fähigkeit; s. Genie.

Tambourin (Mus.), eine Handtrommel, die aus einem Reifen besteht, welcher mit einem Felle überzogen, und mit Glöckchen und kleinen Metallplatten versehen ist. Man bringt dieses Instrument dadurch zum Erklingen, daß man entweder mit den Fingern darüber streift, oder es mit der umgekehrten Hand oder dem Ellbogen schlägt. Das eigentliche provençalische Tambourin ist aber eine hölzerne Trommel, enger und länger als die gewöhnlichen, die mit einem Schlägel von Ebenholz oder Elfenbein gespielt wird, während der Spieler zugleich den Galoubet bläst, den er mit der rechten Hand hält. Man nannte auch Tambourin einen theatralischen Tanz von munterem Charakter, dessen Melodie in den $\frac{2}{4}$ Takt gesetzt war, der aber jetzt nicht mehr üblich ist.

Tamtam (Mus.), Percussionsinstrument der Morgenländer, das die neuere Musik angenommen hat. Es ist eine runde Scheibe von besonderem Metall, die außerordentlich stark tönt und vibrirt, wenn sie mit einem hölzernen Schlägel zum Erklingen gebracht wird. Man hat es in mehren Opern, auch in der Militärmusik angewendet; selbst Cherubini hat sich dessen in seinem Requiem bedient. Noch ist die Wirkung dieses Tonwerkzeuges bei Trauerchören und Märschen bedeutend, mißbraucht man es aber, so wird es lächerlich.

Tanto, sehr, musikalische Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro non tanto, nicht zu schnell, Adagio non tanto, nicht zu langsam.

Tanzkunst, die Kunst der Darstellung von Leidenschaften und Situationen, durch ein zusammenhängendes Ganzes rhyth-

mischer oder vielmehr taktischer Bewegungen und Schwingungen des Körpers; ihrem Wesen als schöne Kunst und ihrer höhern Bedeutung nach zur Mimik gehörend, mit dieser durch den mimischen Ausdruck eng verbunden, wie durch die Tonkunst gehoben. Man theilt den Tanz gewöhnlich in den niedern gesellschaftlichen, und in den höhern oder theatralischen. Kammer- und Gesellschaftstänze, die keinen andern Zweck als bloße Belustigung haben, können wohl, wenn die Bewegungen symmetrisch und harmonisch geschehen, nicht bloß wilde, bacchantische Lust sichtbar wird, ein ästhetisches Wohlgefühl erregen, doch gehören sie als untergeordnet, die Darstellung des Schönen nicht als Selbstzweck im Auge habend, nicht in das Gebiet der Aesthetik, wohl aber die theatralischen Tänze, deren Zweck der oben angegebene künstlerische ist. Die theatralischen Tänze begreifen die bekannten vier Hauptgattungen in sich, nämlich grotesk, komisch, halbe Charakter- und seröse Charaktertänze. Jede derselben kann von zweierlei Art seyn, entweder schildern sie bloß Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwicklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter sich; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beibehalten werde. Aber die zweite Gattung erfordert in Ansehung der Ordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat; sie fordert Pantomime, um die Handlung verständlich zu machen, weßhalb diese Tänze auch pantomimische Tänze genannt werden. Gehört die Tanzkunst auch nicht zu den wichtigsten, so gehört sie doch, wie die Musik, zu den ältesten Künsten. Sieges-, Opfer- und Trauertänze finden wir schon in der Urzeit, so wie überall Nationaltänze. Als Vater der neuern höhern Tanzkunst, nämlich in der Composition von Mimik und Tanz, als Pantomime und Ballet, ist Noverre zu betrachten. Vergl. Ballet, Mimik.

Tanzmusik ist jene Musik, bei welcher getanzt wird oder getanzt werden kann. Daher gehören zur Tanzmusik nicht allein alle Tänze, als Walzer, Cotillons, Galopen, Contratänze, Masurken u. s. w., welche auf Bällen und in gesellschaftlichen Zirkeln zur Belebung der Tanzlust gespielt werden, sondern auch alle Tanzstücke im Ballete, welche von der, den mimischen Theil begleitenden, Musik wohl zu unterscheiden sind, obgleich sie gewöhnlich zur Balletmusik gezählt werden; s. Ballet. Die Haupteigenschaft jeder Tanzmusik, wo sie auch angewendet werden mag, ist, tanzbar zu seyn, d. h. durch stark markirte Taktbewegung, durch populäre und beim ersten Anhören faßliche Melodien, allgemein die Tanzlust zu erwecken, und den wirklich Tanzenden im Rhythmus und im Schwunge zu erhalten; ein Begriff, der keineswegs

das **Pikante**, Originelle der Melodie, die kunstreiche und effectvolle Instrumentirung ausschließt, wohl aber jede Künstelei, jeden contrapunctischen Kram, der hier nicht am Platze ist. Die ächte Tanzmelodie wurzelt im Volke, in so weit es nämlich Tänze betrifft, die auch das Volk mittanzt; z. B. den Walzer in Deutschland, den Contratanz in Frankreich, die Furlane in Oberitalien u. s. w. Bei den Volksmusikanten, den sogenannten Tanzgeigern, sind die ächten Tanzmelodien zu finden, und unserer Zeit war es vorbehalten, Specialitäten wie Strauß und Lanner in Deutschland, Musard in Frankreich hervorzubringen. Sie schöpfen an wahrer Quelle, daher sind auch ihre Erfolge glänzend, ihre Namen sehr bekannt geworden, das in unserer Zeit Niemand überraschen darf. Strauß, der fester am Urtypus hängt, ist am meisten volksthümlich. Man will diesen Specialitäten den Namen der Künstler versagen, aber mit Unrecht, denn sie stehen zu den andern Componisten in demselben Verhältnisse, wie ein Miniatur- zu einem Landschafts- oder Historienmaler; sie beweisen, was der Mensch vermag, wenn er seine Kraft auf einen Punct hinwendet, und dieß ist das einzige Mittel, einen Zweig zu fördern und zu vervollkommnen.

Tanzsaal (Bauk.), ein mit einem Orchester versehener hoher Saal in viereckiger oder runder Form, dessen Länge zur Breite sich wie 3 : 2 verhalten soll.

Tanzstücke s. Ballet.

Tanzzeichnungskunst s. Choreographie.

Tarantella (Tanzk.), italienischer Tanz, vorzüglich im Tarentinischen, daher der Name, oder, nach Einigen, weil durch diesen raschen Tanz, die von der Tarantel, einer großen Spinne, Gestochenen geheilet werden sollen; lebhafter Tanz mit Castagnetten, dessen Melodie im $\frac{6}{8}$ Takt gesetzt ist.

Tastatur, sämmtliche Tasten eines Fortepiano, einer Orgel oder eines andern Claviaturinstrumentes; daher

Tastaturschraube, eine Schraube an der Orgel, theils um die Claviatur festzuhalten, theils um sie in eine höhere oder niedere Lage zu bringen.

Taste s. Clavis.

Tastiera (Mus.), Tastatur, Griffbret, daher bei Bogeninstrumenten sulla tastiera, das Anstreichen der Saiten, sehr weit vom Stege, um den Klang des Instrumentes noch mehr zu dämpfen, und das Pianissimo effectvoll hervorzubringen. Auch die Guitarrenspieler wenden diese Spielform mit Wirkung an.

Tasto solo, zeigt in Orgelstimmen an, daß der Orgelspieler bloß den Baß, ohne Begleitung irgend eines Accordes, spielen soll. Dieß dauert so lange, bis wieder Ziffern über den

Baßnoten geschrieben sind, wo dann die begleitende Harmonie nach den Regeln des Generalbasses gespielt wird.

Tautogramm (vom Griech., Poetik), ein Gedicht, in welchem nicht nur alle Verse, sondern auch alle Wörter mit gleichen Buchstaben beginnen. Unnütze, veraltete Spielerei.

Tautologie (vom Griech., Rhet.), wörtlich dieselbe Rederei, daher so viel, wie das Wiederkäuen gleicher Gedanken, nur mit andern Worten; s. Pleonasmus.

Tektonik (griech.), Schnitzkunst, auch überhaupt die Kunst der Verzierung.

Tempera, à la (Mal.), das Auftragen der Farben auf trockenem Grunde in Frescogemälden, auch vor Erfindung der Oelmalerei die Art zu malen, wobei über das Holz Leinwand gezogen, dann ein dünner Gypsüberzug gemacht, und mit frischem Eiweiß angeriebene Farben aufgetragen wurden; s. Fresco.

Tempête (franz., Tanzk), wörtlich Sturm, gesellschaftlicher Tanz, von vielen Paaren zugleich getanzt, wozu eine eigene Zeichnung nöthig ist. Die Melodie desselben ist lebhaft, in den $\frac{2}{4}$ Takt gesetzt, und besteht aus mehren Reprisen zu acht Takten.

Tempo, Zeitmaß, Bewegung, Takt, daher im Tempo, im Takte; so wie **Tempo commodo**, in einem bequemen, nicht zu schnellen, nicht zu langsamen Zeitmaße. — **Tempo di marcia**, in der Bewegung des Marsches, majestätisch, im $\frac{4}{4}$, etwas schneller im $\frac{2}{4}$ Takte. — **Tempo di Minuetto**, in der Bewegung des Menuettes, wie er vor Zeiten getanzt wurde, nicht des neuern Symphonienmenuettes oder Scherzo's, das ein sehr schnelles Zeitmaß erfordert. — **Tempo di polacca**, in der Bewegung der Polonaise, etwas schneller als die vorige, jedoch nicht sehr schnell. — **Tempo di prima** (parte), in dem Zeitmaße des ersten Theils oder des Anfanges. — **Tempo giusto**, im richtigen Zeitmaße, in einer dem Charakter des Stückes angemessenen Bewegung, die einfachste, genaueste Bestimmung des Zeitmaßes, wenn die Tonsetzer ihren Stücken stets einen Charakter zu geben, die Executirenden ihn immer aufzufassen verständen. Man nimmt es für gleichbedeutend mit Moderato. — **Tempo maggiore**, so viel wie Allabreve. — **Tempo primo**, in der anfänglichen Bewegung. — **Tempo rubato**, nannten ältere Tonlehrer das Einführen eines oder mehrer Takte, einer dem Hauptzeitmaße des Tonstückes entgegengesetzten Taktart, z. B. des $\frac{3}{4}$ Taktes in ein in den $\frac{2}{4}$ Takt gesetztes Stück, das durch Synkopen meistens geschah, ohne den relativen Werth der Takttheile zu ändern. In neuester Zeit versteht man darunter den launigen Vortrag einer Solostimme, bei welchem man einige Noten entweder beschleunigt oder langsamer vorträgt, ohne jedoch die Taktbewegung im Ganzen aufzuhalten oder zu verändern. Man hat mit dieser Manier viel-

fältig Mißbrauch getrieben. Meisterwerke soll man damit verschonen.

Tenero, teneramente, con tenerezza, mit zartem, weichem Vortrage, musikalische Vortragsbestimmung.

Tenor (ital., Mus.), die höchste Mannsstimme, zugleich die schönste und vorzüglichste Stimme überhaupt. Ihr Umfang erstreckt sich vom kleinen c bis zum eingestrichenen g oder a. Sie hat nur zwei Register, nämlich Brust- und Kopfstimme. Die alten Componisten, bis auf Mozart, Haydn u. A., überschritten niemals den angegebenen Umfang. Als aber neuere Sänger mehr aus Noth, denn aus freier Wahl, die Falsettöne häufig zu brauchen und zu mißbrauchen anfingen, und das hohe d, ja f in ihren Rouladen erklingen machten, folgten Sänger und Tonsetzer dem verderblichen Beispiele, und männlich schöne Tenorstimmen wurden seltener, und sprachen zugleich weniger an. Man unterscheidet den hohen Tenor, der mit voller Stimme a, b auch c erreicht, von dem tiefen, der das g nur mit Anstrengung nimmt. Sänger, welche die Tenorpartien in den neuesten Opern vortragen wollen, müssen sich indessen am meisten auf Bildung der Kopfstimme, und Verbindung derselben mit den Brusttönen verlegen. Letztere werden aber in jedem Falle darunter leiden. Die Musik für den Tenor wird im Tenor-, d. h. C-Schlüssel auf der vierten Linie geschrieben.

Tenorflöte, eine Gattung der Flöte à bec oder Plochflöte.

Tenorschlüssel s. Noten.

Tenorviole, eine Viole von größerer Dimension, wie man sie hie und da noch findet. Sie diente vor Zeiten zur Unterstützung der Tenorstimme, die sie im Einklang begleitete, und wurde daher auch in den Tenorschlüssel gesetzt. Die kleinere Gattung der Violen, die mit der Altstimme ging, hieß dagegen Altviole.

Tenorzeichen, der Tenorschlüssel, eine besonders in Violoncell- und Fagottstimmen häufig gebrauchte Benennung, weil der Tenor- und Baßschlüssel oft abwechseln.

Tenuto, abgekürzt ten., musikalische Vortragsbezeichnung, um anzudeuten, daß die Noten, über welchen dieses Zeichen steht, nach ihrer ganzen Geltung ausgehalten werden sollen.

Termen, auch **Hermen** (Plast.), Bildsäulen, deren oberer Theil entweder das Brustbild eines Menschen, oder die Hälfte einer menschlichen Gestalt bis auf den halben Leib darstellt, und deren unterer Theil ein viereckiger Stein oder ein unten schmäler werdender Pfeiler ist. Man bedient sich derselben bisweilen an Gebäuden statt der Pilaster oder Wandsäulen, vorzüglich aber in Gärten als eine Verzierung.

Terpodion, ein von Buschmann erfundenes Claviaturinstrument, bei welchem der Klang durch vibrirende hölzerne Stäbe erzeugt wird; es hat Aehnlichkeit mit der Phisharmonica, dem Bassethorne in der Tiefe und der Clarinette in der Höhe, vermag einen Dilletanten zu unterhalten, ist aber keine eigentliche Bereicherung.

Terrasse (Bauk.), künstliche, an schiefen Flächen über einander angebrachte Erdabsätze, auch nennt man so ein plattes Dach, eingerichtet zum Herumgehen, wie dieß im Süden gebräuchlich ist.

Terz (Mus.), ein consonirendes Intervall von drei Stufen, welches in der Musik von größter Wichtigkeit ist, weil es bestimmt, ob die Tonart Dur oder Moll sey. Es gibt drei Gattungen von Terzen, die große z. B. c, e, die kleine c, es, die verminderte cis, es. Einige Tonlehrer rechnen die übermäßige, z. B. des fis dazu, sie ist aber eigentlich eine reine Quarte. Die verminderte Terz muß im Gesange vermieden werden, weil sie schwer zu intoniren ist. Die französischen Musiker nennen Tierce de Picardie, die Anwendung der großen Terze, und folglich des Duraccordes am Ende eines in eine Molltonart gesetzten Tonstückes; s. Tonschluß.

Terzdecime, die Octave der Sexte. Die Lehrer des Contrapunctes bedienen sich dieses Ausdruckes als mit Sexte fast gleichbedeutend. Die Lehrer der Harmonie wenden ihn an, um zu erklären, wie bei einigen Accorden, z. B. dem Sextseptimenaccorde mit der Terz und mit der Quart, dann dem Sextnonenaccorde mit der Quart die Sexte, die eigentlich ein consonirendes Intervall ist, zur Hauptdissonanz werden kann.

Terzett (Mus.), ein Tonstück für drei Singstimmen oder drei Instrumente, ersteres mit oder ohne Begleitung. Letzteres nennt man gewöhnlich Trio.

Terzine (ital. la terza rima, Poet.), ursprünglich italienische, von Dante erfundene Dichtungsform, für das Ernste, Geheimnißvolle geeignet. Eine kleine Reimstrophe, bestehend aus drei fünffüßigen jambischen Versen; kommt aber nie als einzelne, sondern stets als verkettete Strophe vor, so daß jeder in der Mitte zweier gereimter Verse eingeschlossene Vers den Reim für die folgende Strophe bestimmt, die letzte Strophe des Gedichtes aber aus vier Versen besteht, deren vierter mit dem zweiten reimt, nach folgendem Schema: aba bcb cdc ded; z. B.:

Die Fackelträger.

Gleich einer Fackel ist des Menschen Leben,
Zu Fackelträgern sind wir zwei bestellt,
Durch unsre Hände mußt du, Ird'scher, schweben.

Ich bin die erste, die die Fackel hält;
So lange sie, von Lebensglut getränket,
Ihr Sehnen richtet nach des Himmels Zelt.

Ich bin der andre, der die Fackel schwenket
Zum letzten Mal, wo sie zu löschen droht,
Und sie dann friedlich in die Nacht versenket.
O sieh uns an! ich heiße Lieb', ich Tod.
Sieh uns genau an! schwer ist's uns zu kennen,
Obgleich ich blaß bin, und ob ich gleich roth u. s. w.

Rückert.

Terzquartenaccord (in der Bezifferung $\frac{4}{3}$), ist die zweite Umkehrung des Septimenaccordes, und besteht aus dem Grundtone, der Terz, Quart und Sexte. Die Terze dissonirt gegen die Quarte, und die Auflösung wird dadurch bedingt, ob die Intervalle groß, klein oder übermäßig sind.

Tetralogie (griech., Poet.), eine dramatische Vierheit der Griechen, nämlich eine Summe von vier Stücken, drei tragischen und einem komisch-satirischen zum Schlusse. Die drei tragischen Stücke allein bildeten die Trilogie. Jede Tragödie machte ein für sich bestehendes Ganzes, und alle drei waren doch durch die Haupthandlung in ein absolutes Hauptganzes verbunden, während der vierte Theil der Tetralogie, das scherzhaft-satirische Drama, mit dem Inhalte der Trilogie in keinem Zusammenhange stand. Schiller's Wallenstein und Grillparzer's goldenes Vließ sind in trilogischer Form; Tetralogien haben bei der scharfen Sonderung von Trauer- und Lustspiel die Neuern selten.

Tetrameter (griech., Metrik), Viertakt, zwei Füße immer zu einem Metrum verbunden, besteht in trochäischen, jambischen oder anapästischen Versen, aus vier Doppelfüßen, daher bei den Römern septenarius, octonarius versus (s. d.), in daktylischen und besonders kretischen und sapphischen Versen nur aus vier einfachen Füßen bestehend.

Tetrapodie (griech., Metrik), ein vier Füße bildendes Maß. Vergl. Dipodie.

Tetrastichon (griech., Metrik), Vierzeiler, eine aus vier Zeilen bestehende Strophe.

Theater (vom griech. θεατρον, Schauplatz; Aesth.). Von jeher hat es nicht an sanguinischen Apologeten gefehlt, die das Theater aus dem höchsten Standpuncte einer Schule der Sitten und Bildung betrachtet haben wollten, wie die Aussprüche griechischer und römischer Autoren zeigen, die schon dem Theater die Bestimmung zuschrieben, fromme Gesinnungen zu pflanzen, den Sinn für ächte Bürgertugend zu beleben, wie auch d'Alemberts Meinung beweist, der es geradezu als eine in Handlung versetzte Moral erklärte, indem es deren Vorschriften in Beispiele verwandle, und auch die Ansicht Napoleons war, als er das hohe Trauerspiel eine Schule großer Männer nannte, indem es die Seele befeuert, das Herz erweitert und erhebt, und als er meinte,

Frankreich verdanke einen Theil der schönen Thaten seiner Söhne dem Corneille. »Lebte er,« äußerte er, »ich würde ihn zum Fürsten machen.« D'Alembert und Napoleon waren die blutschänderischen Trauer- und frivolen Lustspiele ihrer Landsleute heut zu Tage freilich noch unbekannt. Noch excentrischer hat sich über das Theater, wie bekannt, Schiller in seinem Aufsatze: »die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet,« geäußert. Aber auch an Gegnern hat es nie gefehlt, die das Theater bloß als Sinnenkitzel, als müßigen Zeitvertreib, höchstens als angenehme Unterhaltung gelten ließen, während Rigoristen, selbst in unserer Zeit, es sogar als schädlich verdammten, und über die »moralische Anstalt« das Anathema aussprachen. Stäudlin hat in seiner »Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels« die verschiedenartigen Ansichten interessant zusammengestellt. Der Streit der Parteiungen ist in dieser Beziehung in unseren Tagen verblaßt, und je mehr der Sinn für theatralische Darstellungen zugenommen, je mehr große Geister, wie Shakespeare, Calderon rc., in dem ungeheuren Buche der ewigen Weltordnung geblättert, je mehr die Theaterliebhaberei sich beinahe bis zur Manie gesteigert, desto weniger läßt sich streiten, ob das Theater existiren soll oder nicht, da es existirt; vielmehr ist es die Aufgabe, weil es existirt, weil es faktisch solch großen Einfluß übt, weil es so viele Sympathien zu erwecken vermag, es sorgsam zu leiten und zu überwachen, es nur den Händen kundiger und nicht bloß habsüchtiger Directionen zu übergeben, damit es den Geschmack läutere, statt ihn zu erniedern; anstatt bloß Sinnenkitzel und gemeine Belustigung zu bieten, für Höheres empfänglich mache; anstatt durch hyperromantische Zerrbilder oder geschminkte Empfindelei, durch Verbreitung von Aberglauben oder Verkleisterung des Lasters, durch seelenverwüstende frivole Gemälde oder pöbelhafte Rohheit rc. uns auf einen idealen Standpunct versetze, über den Staub der Gemeinheit und Alltäglichkeit erhebe, und so zur sittlichen und bürgerlichen Veredlung mitwirke; denn die Schaubühne ist es, die, wie Wessenberg sagt, seitdem die bildenden Künste aufgehört haben, durch die lebhafte Theilnahme aller Classen Bildnerinnen des Volksgeistes zu seyn, beinahe die einzige Schule zur Bildung des Schönheitssinns der Völker, zur Verschönerung ihres Lebens geworden ist. Jeden im Volke vermag sie anzuregen, zu bereichern und an ihm zu bilden; auf einer guten Schaubühne sollten sich die ewigen Gesetze der Schöpfung und Bildung aller Wesen klar und lebendig aussprechen; hier soll der Zusammenhang des Kleinsten mit dem Größten sich kund geben, hier soll es Jedermann anschaulich werden, daß der scheinbar Geringste über dem scheinbar Höchsten stehen könne, indem hier nur die ewige Güte und Gerechtigkeit den Endausschlag gibt, den falschen Schein ver-

nichtend, und von dem himmlischen Lichte des Schönen verklärt. Freilich ist dieß Alles nur erreichbar, wenn Directionen und Künstler der Schaubühne nicht in niederem Streben versunken, die höhere Bedeutung ihrer Stellung erkannt haben. Ueber die einem Schauspieler besonders nöthigen Eigenschaften siehe Mimik und Schauspielkunst, und ist hier nur noch nachträglich zu bemerken, daß nach Schröder's Influenz sich dann später gleichsam zwei Schulen in der Schauspielkunst bildeten, nämlich zwei Richtungen vorherrschend wurden, von der einen Seite das Streben nach psychologischer Individualisirung, nach einer bis ins Einzelne gehenden Charakterzeichnung (durch Iffland'sche und ähnliche Familiengemälde genährt, in Wien, Berlin &c. groß gezogen); von der andern Seite das Streben nach idealer Darstellung (durch die höhere Tragödie angeregt, unter Goethe's Direction in Weimar entstanden). Die Individualisirung artet oft in Kleinlichkeit, die Idealisirung in Schönrednerei und Unnatur aus. Ein ächter Schauspielkünstler muß die Vermittlung zu finden wissen. —(Bauk.) Ein zur Aufführung der Schauspiele bestimmtes Gebäude, sowohl den Raum für die Zuschauer, als den Ort der Darstellungen, die Bühne, umfassend. Außer der Baukunst ist bei einem Schauspielhause auch die Kenntniß der Mechanik, der Perspective und der Akustik erforderlich, denn es ist nicht bloß die Aufgabe, den zu einem solchen Gebäude bestimmten Platz gehörig abzutheilen und zu ordnen, sondern auch nach mechanischen Gesetzen die verschiedenen Maschinen zur Bewegung der Scenen einzurichten, nach perspectivischen Regeln dafür zu sorgen, daß man bequem auf allen Plätzen schaue, was auf der Bühne vorgeht, und nach den Grundsätzen der Lehre vom Schalle für die ungebrochene und gleiche Verbreitung der Töne bedacht zu seyn. Das Aeußere des Theaters bildet meist ein längliches Viereck, dessen Hauptfaçade gewöhnlich mit Säulen oder sonst passenden Verzierungen versehen ist. Das Innere besteht aus einem großen Saal, wo die Zuschauer sitzen, und aus einer unmittelbar damit verbundenen, und mit ihm Eins bildenden, etwas erhöhten Bühne oder Scene. Nach dem Vorgange der Alten wählten Manche für die Form des Theaters den Halbkreis, andere das Oval, noch andere die Gestalt des Zirkels; diese Formen haben auch zum Zweck, die Stimme vernehmbar zu machen und das Schauen zu erleichtern, was bei den Formen des länglichen Vierecks, der Hufeisen- oder Glockenform u. s. w. minder der Fall ist. Zunächst der Bühne ist das Orchester, ein durch Barrieren getrennter Raum für die Musiker, hinter diesen folgt das Parkett, mit Sitzen versehen; den übrigen Halbkreis bildet das Parterre theils zum Sitzen, theils zum Stehen. Sämmtliche Sitze müssen amphitheatralisch angelegt seyn, oder der Boden sich nach der Entfernung heben. Das Parterre ist durch eine eigene

Reihe Logen begränzt, die Parterr-Logen; über diesen erheben sich nach der Größe und Höhe des Gebäudes mehre Reihen Logen, erster, zweiter u. s. w. Rang. Ueber dem Haupteingange des Parterres befindet sich in gleicher Höhe gewöhnlich eine große Mittelloge, Hof- oder Fremdenloge, durch prächtigere Decorirung ausgezeichnet. In neuern Theatern sind auch Balcons oder erste und zweite Gallerien genannt, tiefer als die Logen in einer Reihe Sitzen bestehend. Ueber sämmtliche Logen erhebt sich die Gallerie, scherzhaft das Paradies genannt, die zweckmäßig, der Decke nicht zu nahe seyn soll. Hinter den Logen sind Corridors angelegt. Der gewöhnlich ein allegorisches Gemälde darstellende Vorhang trennt die Zuschauer von der Scene, und um dieselben möglichst vor Feuersgefahr zu schützen, ist bei den größern Theatern, wie im Drurylanetheater zu London, im kais. Hofburgtheater in Wien, eine Vorrichtung, bestehend in einer großen, von Eisenblech zusammengesetzten Platte, die hinter dem Vorhang herabgelassen werden kann, und so den Zuschauerraum abschneidet. Die Decke des Raumes für die Zuschauer, oder der Plafond, darf aus akustischen Gründen nicht gewölbt, sondern mit einer breiten Hohlkehle versehen, mit Brettern ausgeschalt seyn. Bogenwände und Plafond sind in heiterer Farbe zu halten. Der andere Haupttheil eines Theaters ist die Bühne oder Scene, der Ort, wo die Schauspiele aufgeführt werden. Die Breite der Bühne soll nicht über dreißig und nicht unter sechzehn Ellen betragen, die Tiefe oder Länge kann um die Hälfte mehr betragen, und die Höhe richtet sich theils nach der Bühne, theils nach der Höhe des eigentlichen Theaters, damit die Bühne so viel als möglich von allen Zuschauern ganz übersehen werden kann. In einem Opernhause macht man die Bühne größer, als in einem Schauspielhause, doch nie gern über 25 Ellen hoch. Die Oeffnung der Bühne ist viereckig, höchstens ist die Decke nach einem gedrückten Bogen geformt, oder es sind die Ecken bloß abgerundet. Der vorderste Theil der Bühne heißt die Vorbühne, Vorscene oder das Proscenium (s. d.). Den Fußboden der Bühne läßt man nach hinten zu ein wenig ansteigen. Die Decorationen, nämlich die Coulissen und der hintere Vorhang, müssen nicht nur nach den einzelnen Acten, sondern auch bisweilen während eines Actes verändert werden, daher so eingerichtet seyn, daß dieß schnell geschehen kann; hängen die Coulissen, wie ehedem, wie Vorhänge herab, so werden sie wie Rouleaux hinaufgezogen und herabgelassen. Bestehen die Coulissen, wie jetzt allgemein, aus Leinwand oder Pappe, welche auf einen Rahmen gezogen sind, so gehen sie durch den Fußboden der Bühne — Podium — hindurch, und ruhen unten auf einem kleinen Wagen oder auf Walzen, so daß leicht und

mit demselben Zuge die neuen Coulissen vor-, die nicht mehr nöthigen Coulissen zurückgezogen werden. Die Hinterwand muß an verschiedenen Orten herabgelassen werden können, da es oft nöthig ist, die Bühne kürzer zu machen. Um alle diese Veränderungen hervorzubringen, sind eine Menge Leinen über Rollen zu einem gemeinschaftlichen Haspel geleitet, welcher sich unter der Bühne befindet. Die zur nähern Bestimmung der Scene nöthigen Stücke, wie Häuser, Mauern, Bäume, Felsen u. dgl., welche man Versetzstücke nennt, werden vermittelst sogenannter Freiwagen, deren Maschinerie unter dem Fußboden der Bühne hingeht, von den Seiten hervorgeschoben; ein Gleiches geschieht mit den auf dem Wasser erscheinenden Schiffen und Gondeln. Neben den Coulissen, außerhalb der Scene, muß ein hinlänglicher Raum bleiben, welcher zum Aufenthalt der Schauspieler dient, und wo auch größere Aufzüge angeordnet werden können. Hinter dem hintersten Vorhange der Bühne wird bisweilen ein großes Zimmer angelegt, welches im Nothfall zur Verlängerung der Bühne benützt werden kann. Bei sehr großen Theatern öffnet sich das Theater auch wohl nach hinten ins Freie, und gibt Aussicht nach einem freien Platze, der benutzt werden kann, um dort Cavallerie, Schlachten, Volk u. dgl. zu produciren. Den Luftraum oder die Decken der Zimmer bilden die Soffiten. Die aus der Erde hervortretenden Erscheinungen aller Art werden durch Versenkungen, d. i. Bodenausschnitte, welche in Gewichten geräuschlos auf- und niedergehen, hervorgebracht, und die von oben herab zu bewirkenden Erscheinungen, wegziehende Wolken u. dgl. werden durch sogenanntes Flugwerk vermittelt. Die Beleuchtung der Bühne, und namentlich der Coulissen und der Decoration im Hintergrund, geschieht jetzt durch Lampen, welche hinter jeder Coulisse an einem beweglichen Gestelle angebracht sind, so daß die Lampen von der Bühne abwärts gewendet werden können, um auf der Bühne den Grad der Dunkelheit hervorzubringen, welcher der Nachtzeit, der Morgen- oder Abenddämmerung entspricht. Um die Beleuchtung zu verstärken, werden hinter diesen Lampen Reverberen angebracht. Je nachdem die Bühne im rothen, grünen oder im Mondscheinlicht erscheinen soll, werden rothe, grüne oder gelbe Schirme vor das Licht gebracht und dadurch jene Farbe effectuirt. Die Schauspieler müssen auch in das hellste Licht gesetzt werden, dazu dient eine Reihe argandischer Lampen mit Reverberen versehen, welche vorn an der Vorbühne auf einem Gestelle der Rampe angebracht sind. Die Rampe kann unter der Bühne herabgelassen werden, damit im erforderlichen Falle auch hier ein gewisser Grad von Dunkelheit bewirkt, und die Nacht angedeutet werden kann. Um die Lichter der Rampe vor den Zuschauern zu

verbergen, ist ein Verschlag an denselben angebracht. Sehr unangenehm ist hierbei, daß die Hauptbeleuchtung von unten kommt, und daher den Schauspieler auf eine sehr unnatürliche, selbst widrige Art von unten herauf beleuchtet. Mehr Schwierigkeit hat die Erleuchtung des Raumes für die Zuschauer, da für keinen derselben das Licht zwischen das Auge und die Bühne treten darf. Sie wird jetzt meist durch einen großen Kronleuchter bewirkt, welcher nahe unter der Decke aufgehängt ist, und mit Reverberen versehene Lampen trägt. Die nothwendigen Vorbereitungen zum Flugwerk, zu dem Aufziehen des Vorhanges, zu dem Decorationenwechsel, zu der Herablassung der Soffiten u. s. w., werden auf einem besondern Boden über dem Theater, dem Schnürboden, dessen Fußboden durchbrochen ist, getroffen; zuweilen sind auch solcher Boden zwei (der zweite heißt der Feuerboden) über einander. Auf diesem Feuerboden sind dann auch die zur Löschung nöthigen Reservoirs angebracht, die so angelegt sind, daß binnen wenig Minuten das ganze Haus vermittelst eines Pumpwerks unter Wasser zu setzen ist. Noch sind eine Menge anderer Räume mittelbar in einem Theater vorhanden. Hierher gehört zunächst der Decorationssaal, ein Raum, der als Magazin für vorräthige Decorationen, Versetzstücke und die vielen andern Geräthschaften, welche auf der Bühne gebraucht werden, benützt wird. Der Malersaal wird, wenn es nur irgend möglich ist, in einem andern Gebäude angelegt. Rechts und links hinter den Coulissen sind meist unterhalb Ankleidezimmer für Choristen und Statisten; oberhalb die Ankleidezimmer für Schauspieler und Schauspielerinnen, nebst dem Schneiderzimmer, und noch höher die Garderobesäle zur Aufbewahrung der vorhandenen Theatergarderobe angebracht. Mit dem Theater sind gewöhnlich mehre Gemächer — Buffets — vereinigt, wo Erfrischungen verkauft werden, und wo sich die Zuschauer in den Zwischenacten zur Conversation vereinigen können. Bei manchen Theatern befindet sich auch noch ein Saal, der für Vorproben zur Einübung der Choristen und der Figuranten des Ballets bestimmt ist. Die Engländer nennen diesen Saal Gran room, die Franzosen Foyer. Er dient zuweilen zugleich zum Buffet. Die Vorhalle umfaßt die Treppenräume, Garderobezimmer für die Zuschauer und die Casse. Je nachdem das Theater von einer Stadt, Ständen oder einem Fürsten gebaut worden ist und verwaltet wird, heißt es städtisches, ständisches, National-, Hof-, herzogliches, königliches Theater u. s. w.

Theatercoup, (vom Franz.), ein Bühnenstreich; willkürliche, unmotivirte, rasch herbeigeführte Veränderung zur Lösung des Knotens, im entscheidenden Momente plötzlich herbeigeführt, aller Wahrscheinlichkeit entgegen, nur Ueberraschung zu bewirken, bloß plump nach Effect ringend; daher ohne

dramatische Realität, als gemeine Charlatanerie immer verwerflich; s. Dramatisch, Deus ex machina und Katastrophe.

Thema (von θεῖν, setzen; Rhet.), das Gesetzte, daher so viel wie der einer Rede, Abhandlung oder Gespräch zum Grunde liegende Stoff, der Hauptsatz, worin der Redner den Gegenstand seiner Rede kurz, aber bestimmt bezeichnen soll, das Materielle des Vortrags. Das Thema steht in nothwendiger Verbindung mit einer gewissen Reihe von Sätzen, welche sich darum, als um ihren Mittelpunct, bewegen, welche theils zu seiner Erläuterung, theils zum Beweis desselben dienen. Richtige Wahl des Themas, so wie scharfe Angabe desselben in der Proposition der Rede, sind nun allerdings eine bedeutende Aufgabe. Vergl. Redekunst und Rhetorik. — (Musik.) Der Hauptgedanke in der Fuge, der durch alle Stimmen ausgeführt wird. Bei Variationen das kurze, einfache Tonstück, welches verändert wird. Eine schon bekannte und beliebte Melodie eignet sich am besten dazu, und dient dem Zuhörer als Leitfaden durch alle Läufe, Sprünge und Seiltänzerstücke, aus welchen diese Gattung von Compositionen besteht. Man nennt auch Thema den Hauptsatz in einer Symphonie, einer Ouverture; s. Hauptsatz.

Thematische Durchführung, Bearbeitung, Festhalten und kunstgerechte Durchführung des Hauptgedankens durch das ganze Tonstück. Sie fordert die höchste Kunst von Seite des Componisten, theils um nicht einförmig zu werden, theils um den Hauptsatz so zu zergliedern, zu versetzen und nachzuahmen, daß die Einheit des Ganzen bei der größten Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile bestehe, charakteristisch sei und die beabsichtigte Empfindung gehörig ausdrücke und wecke. Das schönste Muster thematischer Bearbeitung ist der erste Satz von Beethovens C-moll-Symphonie.

Theorbe (Mus.), veraltetes Saiteninstrument in der Gestalt einer großen Laute, mit zwei Griffbretern und vielen Saiten, von welchen die tiefern stets leer gegriffen wurden. Man bediente sich desselben noch zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in den Kirchen und in den Theatern, um durch den Vortrag der die Harmonie bildenden Accorde die Sänger zu unterstützen. Gleich veraltet ist der Theorbenflügel oder Gambenflügel.

Thesis (griech., Metrik), der Aufschlag; s. Hebung. — (Musik.) Der Niederschlag des Taktes; Einige verstehen darunter auch den accentuirten Taktheil selbst; s. Takt.

Thiermalerei, Darstellung von Thieren durch den Pinsel. Am zweckmäßigsten als Beiwerk zu gebrauchen, wie z. B. in der Landschaft oder auch im historischen Bilde; hier flößt die Thierdarstellung nur Nebeninteresse ein und dient zur Gruppirung, Verständlichung oder Staffage. Einen selbständigen Charakter

nimmt die Thiermalerei in den eigentlichen Thierstücken an, d. i. in solchen Gemälden, in welchen einzelne Thiere in verschiedenen Zuständen, und mehre mit einander kämpfende, als Jagdstücke, dargestellt werden. Der Hauptwerth besteht hier in der Treue und Wahrheit, da es für die Thierwelt kein Ideal gibt, doch ist immer die malerische Form zu beachten, und man kann auch von dem Thiermaler mit Recht verlangen, daß er die Gränze des Schönen nicht verletze, und sich nicht aus lauter Treue und Wahrheit mit Gegenständen befasse, wo das Thier bloß im thierischen Charakter erscheint. In dem Genre der Thiermalerei excellirte und frevelte am meisten die niederländische Schule, vorzüglich zeichneten sich aus Franz Sneyders, Berghem, Dujardin, Wouverman, Hamilton; in der neuern Zeit der geniale Oesterreicher Friedrich Gauermann.

Threnodie (griech.), Klagelied, auch Klagegesang, lyrischer Ausbruch des heftigsten Schmerzes; von der sanfteren, in Wonne und Wehmuth schwimmenden Elegie durch ihren stürmischen, bloß Trauer aushauchenden Charakter wesentlich unterschieden. Vergl. Elegie.

Tinte (Malerei), für eine Summe natürlicher, zusammen gemischter Farben, besonders für Schattirungen in gleichen Farben, um verschiedene Nüancen, welche die Natur darbietet, nachzubilden. Man muß die Tinten von dem Tone eines Gemäldes unterscheiden. Tinte kann nur vom Colorit gebraucht werden, Ton drückt zugleich die Grade des Hellen und Dunklen aus, die Intensität der Farben. Ein Gemälde hat eine graue Tinte, wiefern seine Farbenmischung im Colorit ins Graue fällt; es hat einen grauen Ton, wiefern die Intensität der allgemeinen Wirkungen nicht über grau geht.

Tirade (von tirer, ziehen; Rhet.), Wortschwall, unnöthige Gedankendehnung, aufgeblasene, mehr wort- als ideenreiche Rede, hohl, ohne Natur, innere Wahrheit, geschminkt. — (Musik.) Ein diatonischer oder chromatischer, aus Noten von gleicher Gattung bestehender Lauf, der auf- oder abwärts zwei weit aus einander liegende Töne der Melodie verbindet.

Todtenmesse, Todtenamt s. Requiem.

Ton (Rhet.), überhaupt Klang der Stimme, nach Eberhard gleich mit Schreibart in der Wirkung, und sich nur durch das unterscheidend, was diese Wirkung hervorbringt. Die Schreibart des Werkes liegt in seinen Ideen und Gedanken, die es charakterisiren; der Ton spricht aus der Empfindung, die darin herrscht. Die Schreibart und den Ton des Hudibras nennen wir burlesk; jene, wegen der lächerlichen Ideen und Bilder, diesen wegen der Empfindung des Lachens, die es erregt. — (Declama-

torik.) Der auf ein Wort oder eine Silbe besonders ruhende Ausdruck der Stimme; Schocher classificirt alle Stimmtöne in declamatorischer Hinsicht 1) in die bekannten einfachen Grundtöne unserer Stimme a, e, o, u; 2) in die einfachen Nebentöne ae, i, ö, ü; 3) in die zusammengezogenen Töne au, äu, ai (ay), ei (ey), eu, oi, ui (oy, uy), und bezeichnet dann einen Rede-, Sprach-, Erzählungs-, Schrei-, Frage-, Ausrufungs-, Befehls- und Commando-, sogar etwas bizarr einen Götterton. Dieß könnte man ins Unendliche fortsetzen, denn jede Gemüthslage, jede Leidenschaft hat wieder ihre eigene Sprache, auch ihren eigenen Vortrag, folglich ihre eigene Modulation der Stimme; s. Declamation. — (Metrik.) Die Zeitdauer eines Stimmtones; s. Accent und vergl. Quantität. — (Malerei.) Der Farben- und Lichtcharakter eines Gemäldes; vergl. Tinte. — (Musik.) In der ausgedehntesten Bedeutung so viel als Klang; so sagt man, dies Instrument hat einen guten, starken, sanften oder rauhen Ton, der Ton der Stimme u. s. w. Im engern Sinne heißt ein Klang nur dann Ton, wenn er zu andern Klängen oder zu einem als Norm dienenden Klange, z. B. das durch die Stimmgabel angegebene a, in ein bestimmtes Verhältniß gebracht worden ist. So sagt man, daß zwei Klänge wie d und e um einen ganzen, oder wie e und f um einen halben Ton von einander entfernt sind. Mit Beziehung auf den unveränderlichen Klang des a der Stimmgabel, sagt man dagegen der Ton c, der Ton fis u. s. w. Einige bedienen sich auch des Wortes Ton, als mit Tonart gleichbedeutend, und sagen: dies Tonstück ist aus dem Tone es oder aus dem es, jedoch offenbar irrig. Allgemeiner ist noch das Verwechseln der Ausdrücke Ton und Tonart, wenn es sich um die harte oder weiche Tonart handelt; so sagt man unrichtig: das Stück ist im Durton, im Mollton, statt in der Dur- oder Molltonart. Endlich bedeutet Ton oft so viel als Stimmung, der Orchesterton, der Chorton, statt Orchesterstimmung, Chorstimmung.

Tonart ist das natürliche Verhältniß der Töne der Tonleiter zu einander, welches durch den auf den Grundton gelegten, harten oder weichen Dreiklang bestimmt wird. Dieser Dreiklang besteht aus zwei Terzen, welche der Grundton mit der Terz, und letztere mit der Quinte macht; z. B. c und e, e und g, oder c und es, es und g. Ist die erstere groß, so ist der Dreiklang hart, die Tonart Dur; ist es letztere, so ist der Dreiklang weich, die Tonart Moll, und diese Dreiklänge genügen, alle Töne der Tonleiter, welche nichts anders ist, als die natürlichste Fortschreitung der Töne, zu bestimmen. Es gibt nur zwei Haupttonleiter und Tonarten, aus welcher sich alle andern entwickeln lassen, nämlich c dur und a moll. Hat das Ohr die erste wohl gefaßt, und die Lage der vorkommenden halben Töne zwischen der dritten und vier-

ten, siebenten und achten Stufe gemerkt und behalten, so kann der Schüler von c zu g, von g zu d u. s. w. quintenweise aufwärts fortschreitend, alle Kreuztöne gleichsam selbst erfinden, alle Vorzeichnungen kennen lernen, und dasselbe findet bei den Be-Tonarten statt, wenn er von c quintenweise abwärts schreitet, nämlich von c zu f, von f zu b u. s. w. Bei den Molltonleitern und Tonarten ist es eben so; nur hat das Ohr, welches übermäßige oder unvorbereitete Intervalle verwirft, in letzter Instanz entschieden, daß die sechste und siebente Stufe bei aufwärts steigender Scala um einen halben Ton erhöht, bei herab steigender aber nach der Vorzeichnung genommen werden sollen, wenn gleich manche Tonlehrer die sechste Stufe in beiden Fällen erniedert haben wollen, oder einen Unterschied machen, je nachdem die Harmonie der Tonica oder der Dominante angehört. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich: 1) daß es nebst den Stamm- oder Mustertonleitern c dur und a moll noch sechs Kreuz- und sechs Be-Tonarten, sowohl in Dur, als in Moll gebe; 2) daß man von c oder a quintenweise aufwärts zu den Kreuz-, quintenweise abwärts zu den Be-Tonarten schreitet; 3) daß bei Kreuztonarten die Zahl der abwärts genommenen Quinten, um welche der Grundton der Tonart von c oder a entfernt ist, die Zahl der vorzuzeichnenden Kreuze, wogegen die Zahl der eben so aufwärts genommenen Quinten bei Be-Tonarten die Zahl der vorzuzeichnenden Be bestimmt; 4) daß aufwärts die Moll- von der Dur-Tonleiter nur in der Terz abweicht, welche bei ersterer klein, bei letzterer groß ist, wogegen abwärts die Mollscala stets nach der Vorzeichnung geht; 5) daß jede Molltonart um drei Be mehr, oder um drei Kreuze weniger in der Vorzeichnung hat, als die gleichnamige in Dur, z. B. c moll und c dur, e moll und e dur; endlich 6) daß wenn man von der Dur- zu der Molltonleiter, welche gleiche Vorzeichnung hat, gelangen will, man die kleine Terz des Durgrundtones abwärts suchen muß, welche der Grundton der gesuchten Molltonleiter ist; z. B. es dur und c moll, was auch umgekehrt gilt. Schubart hat eine Charakteristik der Töne, oder vielmehr Tonarten geliefert, und Mehre sind mit ihm der Meinung, daß diese oder jene Tonart sich vorzugsweise zur Darstellung besonderer Gemüthszustände eigne. Es ist auch nicht zu läugnen, daß die Saiten- so wie die Blasinstrumente in einigen Tonarten, z. B. d dur, e dur kräftiger klingen, als in andern, z. B. as dur, des dur, was sowohl von den leer klingenden Saiten der erstern, als von der verschiedenen Stimmung der letztern abhängt. Dem tüchtigen Componisten fällt mit dem Hauptgrundrisse des Tonstückes auch die Tonart bei, die er gebrauchen soll, und diese, so wie seine Instrumentenkenntniß bestimmen, was er zu wagen, was er zu unterlassen hat.

Tonadilla, vom spanischen Tonada, Lied (Poetik), eine Gattung kleiner Lustspiele mit Gesang, die auf den spanischen Theatern gegeben wird, und viele Aehnlichkeit mit dem Vaudeville hat.

Tonführung s. Modulation und Ausweichung.

Tonica, der Grundton der Tonart eines ganzen Musikstückes, die Note, welche regelmäßig der Baß am Schlusse erklingen läßt, obwohl der Plagalschluß darin eine Ausnahme macht. Einige nennen irrig jeden Grundton eines Accordes Tonica.

Tonkunst s. Musik.

Tonleiter, dieser Kunstausdruck ist schon in dem Artikel Tonart erklärt worden. Es gibt nur eine Tonleiter (lat. scala), nämlich die diatonische; s. d. Die chromatische Tonfolge wird nur uneigentlich so genannt; s. Chrome. Die enharmonische Tonleiter kann noch weniger diesen Namen führen; s. Enharmonisch. Ueber die harmonische Tonleiter s. Verhältniß der Intervalle. Die ganze Elementar-Tonkunst ist nur eine gut gemachte Tonleiter.

Tonschluß, Schlußfall, Cadenz s. Cadenz und Clausel. Viele Componisten, worunter Spohr, pflegten und pflegen noch, in eine Molltonart gesetzte Tonstücke in Dur zu schließen, was oft von Wirkung ist, zuweilen aber auch Monotonie erzeugt, und den Eindruck schwächt. Regeln lassen sich darüber nicht angeben.

Tonsystem s. System. Das moderne Tonsystem ist ein temperirtes, in welchem nicht alle Intervalle in ihrer ursprünglichen Reinheit gebraucht werden, und die Vierteltöne, so wie die kleinen Unterschiede, z. B. zwischen gis und as, dis und es u. s. w. verschwinden. Geschähe dies nicht, so würde man statt der zwölf Töne, aus welchen die Octave besteht, deren mehr als sechzig brauchen, und die Modulationen wären unendlich erschwert. Auf der Orgel und dem Fortepiano können nur die Octaven rein gestimmt werden, und zwar aus dem Grunde, daß, da drei große Terzen oder vier kleine eine Octave ausmachen sollen, und die ersten in ihrer ganzen Reinheit genommen, die Octave überschreiten, während sie die andern nicht erreichen, man genöthigt ist, die ersten weniger scharf, die andern schärfer zu nehmen. Eben so findet man, daß, wenn vier Quinten, wie c, g, d, a und e nach einander rein gestimmt werden, das e gegen c zu hoch stehen, und mit ihm keine reine große Terze mehr bilden wird, was auch durch die Tonverhältnisse mathematisch bewiesen werden kann; man muß demnach die Quinten weniger scharf nehmen und darauf sehen, daß von dem mittlern Baß- bis zum zweiten Violin-e, kein Intervall das Ohr beleidigt, wornach man das Uebrige in Octaven stimmen, und nur die höchsten Töne et-

was schwebend, d. h. höher halten kann. Diese Temperatur hat die Musik auf ihre jetzige Höhe gebracht.

Topik (von τοπος, die Stelle; Rhet.), und zwar die rhetorische, zum Unterschiede der grammatischen Topik (welche, so viel als Wortfolge, von der Stellung der einzelnen Worte und Sätze handelt), beschäftigt sich, nach dem gefundenen Stoffe die Gesichtspuncte zu entdecken und zu stellen, aus denen der Redner die besondern Beweisgründe zu entwickeln im Stande ist. Vergl. Rhetorik.

Toquirt (vom Franz., Malerei), im Gegensatze des Verschmolzenen und Geleckten, frei und keck hingeworfene Farbenauftragung. In der Decorations- und Frescomalerei am rechten Orte.

Toreutik (griech.), für Glyptik, gewöhnlich so viel wie Bildgießerkunst; s. d.

Torso (ital.), Stumpf oder Rumpf, daher Rest einer Bildsäule, und bildlich für Fragment eines Meisterwerkes.

Toscanische Malerschule s. Malerschule.

Toscanische Säulenordnung s. Säulenordnuug.

Tragen des Tones, das Aushalten, die kunstgemäße Verbindung der Töne, die Beobachtung der zartesten Nüancen in Hinsicht auf Stärke, Schwäche, Anschwellen und Abnehmen der Töne bei den Saiten- und Blasinstrumenten. Man kann es nie genug wiederholen, vom Tragen der Töne hängt alles ab, und wenige sehr gut vorgetragene Noten wirken mehr als hundert andere in den schwierigsten Lagen und mit der mühevollsten Accentuation.

Tragikomisch — Tragikomödie (Aesth.), das mit dem Tragischen verschmolzene Komische, dient hauptsächlich als Parodie des Tragischen, wo nämlich ernsthafte Personen auf eine scherzhafte Weise eingeführt werden, wie es vorzüglich Gozzi liebte, schwerer ist die Verwebung des Komischen und Tragischen in einem wirklich ernsthaften Ganzen, ohne die Absicht ironisch zu parodiren. Zu welchem Zwecke dieß in Shakespeare'scher Weise geschehen darf; s. Tragödie.

Tragisch — Tragödie (Aesth. und Poetik), von τραγῳδια, Bocksgesang. Wie in so vielen Kunstformen war es auch in der Tragödie das heitere und glückliche Volk von Athen, aus dessen Mitte die Erfinder und Vollender derselben hervorgegangen. Aus den einfachen und künstlichen Chören, die zu Ehren des Bacchus zu gewissen Zeiten abgesungen wurden, und wo ein Bock (τραγος) der Preis des Wettgesanges war, entstanden nach und nach jene erstaunungswerthen Dichtungen, die zu allen Zeiten als unübertrefflich anerkannt wurden, und vielleicht auch für immer unüber-

troffen bleiben werden. Von tiefer Bedeutung und den feinen Sinn der Griechen charakterisirend, ist es übrigens, daß die Tragödie auch in ihrer höchsten Vollendung nicht dem Apoll, sondern dem Bacchus geweihet war und blieb, dem Gott der Freude und alles fröhlichen Gelingens, was mit dem Ausdruck Trauerspiel freilich nicht übereinstimmt, wie weiter erläutert wird. Der Mensch, insofern er über sich selbst zu reflectiren beginnt, wird sich stets als ein abhängiges Wesen betrachten müssen. In der untern Stufe der Reflexion tritt ihm die Naturkraft als allgemein einschränkend und nöthigend entgegen; in höherer Betrachtung ist es die Weltordnung, der er sich untergeben, die er erkennen, und an die anzukämpfen ihm ein vergebenes Streben bedünken muß. In diesem untröstlichen Gefühle ist es nur die Idee der Freiheit, die ihm rettend begegnet, und an die sich anklammernd, die innere Würde und Bedeutung errungen werden kann. In solchem Sinne hat sich zu allen Zeiten und bei allen Völkern, wenn auch in den verschiedensten Formen, die Idee innerer Freiheit ausgebildet, und auch als Dichtung heilend und heiligend sich der Menschheit sinnbildlich vor die Augen gestellt. So ist denn die Dichtung als eine Nothwendigkeit zu erkennen, die dem Wesen des Menschen unbedingt angehört, von ihm nicht getrennt werden kann, und auch auf der untersten Stufe seiner Ausbildung in einzelnen Anklängen sich unverkennbar darthut. Wo Ausbildung und Kunstsinn eine gewisse Höhe erreicht, steigt auch das Bedürfniß, diese Idee der Freiheit zur vollkommenen Anschauung zu bringen, und die Bühne wird der Ort, wo dieser Kampf zwischen äußerer Nothwendigkeit und innerer Freiheit künstlerisch dargestellt wird. In dieser Bedeutung ist die Idee des Dramatischen im Allgemeinen aufzufassen, und nur nach den Motiven wofür, und den Mitteln womit der Kampf geführt wird, theilt sich das Drama in das komische und tragische. Im komischen ist es die innere Freiheit schlechtweg, also der Wille, der an die Naturkraft anstößt, welche letztere sich hier bis zum bloßen Zufall steigern kann, und als untergeordnet, wodurch der glückliche Ausgang des Lustspiels bedingt ist. In der Tragödie ist es jedoch die Freiheit in Beziehung auf ihren Zweck, nämlich sittliche Würde, die mit der höhern Weltordnung in Kampf geräth, die sie zwar als eine unbedingt nothwendige Kraft nicht besiegen kann, und untergehen muß, ohne jedoch ihre letzte Bedingung, die sittliche Würde, aufzugeben. Und somit wäre die Idee der Tragödie dargethan, nämlich als dramatisches Gedicht, indem der Sieg der sittlichen Würde dargestellt wird, wie solcher aus dem Kampf der moralischen Freiheit mit der höhern Weltordnung hervorgeht. Daß in solchem Kunstwerk nichts Trauriges liege, ist leicht ersichtlich, daher der Ausdruck Trauerspiel dem eigentlichen Sinne des Wortes und Wesens der

Tragödie nicht entspricht. Im Gegentheil liegt in der wahren Tragödie stets etwas Freudiges und Versöhnendes, was die griechischen Tragödiendichter weislich erkannten, und ihren Tragödien einen hohen, versöhnenden Schluß hinzufügten. So wird Orest in der Trilogie des eben nicht weichlichen Aeschylus durch Göttersprach und Gericht frei gesprochen und entsühnt, die Furien werden zu Eumeniden (Wohlwollenden), und in ihrem Haine findet der muttermörderische Rächer des gemordeten Vaters Ruhe und Frieden wieder.. Im Oedipus des Sophokles ist derselbe versöhnende Schluß, und so ließe sich ohne viele große Mühe an allen Meisterwerken der griechischen Tragiker, die zu uns gelangten, nachweisen, daß Befriedigung des Gemüthes in der wahren Bedeutung der Zweck dieser Dichtung sei. Von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, fällt die Beantwortung der so oft angeregten Frage, woher die Lust an tragischen Gegenständen komme? nicht schwer, und wir brauchen nicht unsere Zuflucht zu Hypothesen zu nehmen, wie die Aristotelische von der Reinigung des Gemüthes mittelst Furcht und Mitleid, oder der neuern von dem angenehmen Gefühle der Sicherheit, in der sich der Zuschauer dem untergehenden Helden gegenüber befindet. Der Held geht nicht unter, im Gegentheil, er erhebt sich in vollster sittlicher Würde, und wenn auch der Mensch untergeht, wird doch die Idee der Menschheit gerettet. Dieses Resultat der echten Tragödie ist es auch, was die Lust an ihr zu Stande bringt, wir finden unsere vollste Befriedigung an dem schönen Schauspiele, einen großen Mann, wie Seneca sagt, mit seinem bösen Geschicke ringen zu sehen, doch wie dieser hinzuzusetzen unterlassen, zu sehen, wie er selbst im Untergange noch seine sittliche Würde behauptet. Betrachten wir nun das böse Geschick, mit dem der Held der Tragödie zu ringen hat, näher, so ergibt sich, daß dieses durchaus ein Nothwendiges, Unabweisbares, Nichtzubefriedigendes seyn müsse. Denn nur in der Unmöglichkeit des Sieges liegt die Entschuldigung des Besiegtwerdens. Daß der Held nicht siegen kann und doch kämpft, ist erhaben und tragisch, indeß der sieglose Kampf gegen ein Bezwingbares eher komisch wäre, und dem Lustspiele anheimfiele. Dieß haben die echten Tragödiendichter aller Zeiten erkannt. Die Alten nannten dieses unbezwingbare Hemmniß das Schicksal, das ohne Grund aus rein gebieterischer Kraft entsprossen, und dem der Mensch um so eher erliegen muß, als selbst die Götter als Unterthanen dieser dunklen Nacht gedacht wurden. Diese mit dem Volksglauben vollkommen übereinstimmende Ansicht hat der alten Tragödie ihre Kraft und Bedeutung gegeben, die aber in ein Zerrbild ausartet, sobald ein edlerer Glaube von Zweck und Würde unsers Daseyns allgemein erkannt ist; daher die falsche Bemühung mehrer neuerer Dichter, die alte Schicksalstragödie wieder aufleben zu ma-

chen, die im gereinigten Volksglauben durchaus keinen Anhaltspunct findet, und daher wie ohne Wurzel von unten, so ohne Nahrung von oben bald genug verdorren mußte (vergl. Schicksalstragödie). Fragen wir jedoch, was hat die neuere Tragödie der Idee des Schicksals zu substituiren, so ist die Antwort unschwer zu finden. Die Erkenntniß einer höhern Weltordnung, der wir Alle untergeben, bis auf den, der sie gegründet, ist ein schöner Ersatz für das unbeugsame Fatum, dem selbst die Göttergewalt weichen muß, und der neuere Tragödiendichter ist um so begünstigter, als er nicht, wie der antike, die Befriedigung am Schlusse ausdrücklich durchzuführen braucht, sondern diese im Gemüthe und Glauben jedes Zuschauers bereits vorfindet, indem die Idee einer über uns und unser Geschick wachenden Vorsehung schon alle Beschwichtigung in sich enthält, und selbst das Schmerzlichste, das geschieht, als eine Segnung von oben anzunehmen verpflichtet ist. — Aus dem Gesagten ergibt sich, daß die Eintheilung der Tragödie in die antike und moderne ihren vollen Grund in sich selbst enthalte, und dem Wesen dieser beiden Arten vollkommen entspreche. In der antiken Tragödie ist es nämlich das Fatum, welchem der Held widerstrebt und erliegt; in der modernen waltet die Vorsehung über das Geschick, und selbst der Untergang des Einzelnen trägt zur Förderung und Verherrlichung des ganzen Weltzwecks bei. In Beiden aber ist der Sieg des Innern über das Aeußere, des Höhern über das Niedere unerläßliche Bedingung. Nach dem Stoffe, den die Tragödie behandelt, hat man sie auch in die historische und in die erdichtete eingetheilt. Diese Eintheilung erklärt sich durch sich selbst, und es ist hier nur das Verhältniß der einen zur andern in Kürze zu erörtern. Wenn der Dichter den Stoff zur Tragödie aus der Geschichte, oder was hier gleichviel ist, aus der Sage nimmt, so erleichtert er sich allerdings sein Geschäft, da er gewissermaßen den Gegenstand, um den es sich handelt, wie die Personen seiner Handlung als bekannt voraussetzen kann, ohne weitläufige Exposition und Sittenschilderung. In der erdichteten Tragödie hat er jedoch größeren Spielraum für seine Erfindungsgabe, und Handlung und Charaktere sind ganz seiner Schöpferkraft überlassen. Doch eben hierin ist das Gefährliche für den Dichter. Weil er durch Nichts gebunden ist, und seine Fantasie so leicht die Gränze der künstlerischen Mäßigung überschreiten kann, ist er in Gefahr ins Unbegränzte zu verfallen, und wenn irgendwo von einem Kunstwerke, ist vor allen andern im Drama eine feste, bestimmte Einrahmung und Begränzung des Gemäldes erforderlich; denn das Drama muß ein Wirkliches und Gegenwärtiges künstlerisch darstellen, diese sind aber nach allen Seiten abgeschlossen, und was darüber hinaus ist, ist fantastisch. Die vielfachen traurigen Verirrungen der deutschen Tragödie in

den letzten Jahrzehenden haben diesen Ausspruch bestätigt, und Müllner's Schuld, Yngurd und die Albaneserin, sind allzu deutliche Warnungszeichen, wie weit die Willkür in der Erfindung den Dichter vom guten Wege ableiten kann. Wie die erfundene Tragödie durch maßlose Ausdehnung, so kann im Gegensatze die historische durch allzu enge Gränzen in der Freiheit des Erfindens auf Irrwege gerathen, und es scheint als ob eine neuere Schule das Extrem der einen Seite fürchtend, in das Extrem der andern gerathe. Der Dichter muß allerdings den von der Geschichte gegebenen Stoff treu darstellen, doch in der Wahl der Mittel muß er vollkommen freie Hand haben. Ein feiner Sinn wird das Poetische in der Geschichte (und was ist poetischer als diese?) wohl aufzufinden wissen, und selbst in den historischen Motiven die passenden Beziehungen erkennen und zur Anschauung bringen; aber das innere Gewebe muß doch dem Dichter allein überlassen bleiben, und wenn nur das Ganze wahr ist, so ist über das Einzelne nicht zu rechten. Wer erkennt nicht in Goethe's Egmont den Aufstand der Niederlande in seiner wahren historischen Bedeutung, wer nicht im Tell den wahren Bestand der Dinge jener Zeit? und doch wird der Historiker gar viel zu erinnern haben, besonders im Egmont, wo der Held seinem Urbild wohl nicht im Entferntesten ähnlich sieht. Wir haben hier noch einer Eintheilung zu erwähnen: in die hohe und bürgerliche Tragödie. Die erste nimmt ihre Stoffe aus den höchsten Regionen, und die Schicksale der Fürsten und Kriegshelden sind ihre Vorwürfe. Die zweite bewegt sich in unserem häuslichen Kreise, und die Erlebnisse der uns Näherstehenden werden da verhandelt. Die Eintheilung ist mehr eine äußere, als innere, aus dem Wesen der Tragödie genommene, und insofern ohne realen Grund. Wenn uns der Sturz der Hohen und Mächtigen allerdings lebhaft erschreckt und warnt, so ist wieder das tragische Geschick uns Nahegestellter wirksamer durch die Beziehung auf uns selbst, daher die bürgerliche Tragödie rührender, die hohe erhebender ist. Ist jedoch in beiden der wahre Zweck der Tragödie erreicht, so bleibt es wohl gleichgiltig, durch welche Mittel und Personen der Dichter seine Aufgabe gelöset, und Romeo und Julie ist nicht minder ein vollendetes Kunstwerk als Macbeth und Lear. — Da die Tragödie eine Handlung, eine Begebenheit als gegenwärtig darzustellen hat, worin veranschaulicht werden soll, wie das Geschick eines Menschen, oder einer Familie, oder einer ganzen Genossenschaft, ausgehend von einem gewissen Puncte des relativ ruhigen Bestandes, theils durch Hemmnisse von außen, theils durch eigenes Verschulden bis zu einem gewissen Puncte anlangt, von wo aus ein glücklicher Ausgleich nicht mehr möglich, und somit das relativ Unglückliche als nothwendiges Ende erscheint, so sind ihre natürlichen Bestandtheile, wie

bei jedem dramatischen Kunstwerke die Exposition, die Peripetie und die Katastrophe (s. alle diese Art.), wobei nur in Beziehung der letztern noch besonders zu bemerken ist, daß sie, deren eigentliche Bestimmung die Ausgleichung der Dissonanzen ist, vorzüglich in der Tragödie, als nothwendiges Resultat des Vorhergegangenen, durch Begebenheit und Charakter bedingt, in organischer Vollendung, die Blüte des Ganzen ausmachend, sich von Innen herausgebildet haben muß, und jeden äußern Eingriff (Deus ex machina) streng abzuwehren hat. Wird der Fall durch Zufälligkeiten herbeigeführt, so kann, wenn das Stück sonst nicht ohne Leben ist, höchstens Mitleid, manchmal Unwillen gegen Personen, die den Untergang hätten verhindern können, auch allenfalls Traurigkeit, nie aber ein großer tragischer Effect hervorgebracht werden. Sie muß die Erhebung in sich tragen und bewirken, und die Idee symbolisch klar machen, die der Dichter durch die Handlung anschaulich zu machen suchte. Doch soll dies Letztere nicht in Sentenzen sich breit machen und aufdringen, nicht wie die Moral in der Fabel nachkommen, sondern zwanglos aus dieser erblühen. Durch streng beachtete Verbindung ihrer angedeuteten Bestandtheile wird die Tragödie die wahre Einheit, die jedem Kunstwerke nöthig, erlangen, nämlich die Einheit der Idee. Ist ihr dieses gelungen, so ist die Einheit der Handlung ohnedieß gerettet, die beiden andern sogenannten aristotelischen Einheiten, nämlich die der Zeit und des Ortes, sind dann bloß Nebendinge, wohl wünschenswerth, doch nicht nothwendig, von den alten Tragikern auch nicht immer beachtet (vergl. Dramatisch). Nebst unbedeutenden Bruchstücken besitzen wir nur die Werke von drei tragischen Dichtern der Griechen; aber sie sind hinlänglich, um uns vollständig über die Epochen der griechischen Tragödie zu belehren. Aeschylus, Sophokles und Euripides stellen den Beginn, die Höhe und den Verfall dieser Kunstgattung bei den Griechen vor. In Aeschylus ist Alles noch aus großen Massen geformt, das Gigantische herrscht vor; der Kampf der Titanen als Symbol der widerstrebenden Naturkräfte, ist das große Gebiet, auf dem das erhabenste und furchtbarste Schauspiel dargestellt wird, das je auf den Brettern erschienen. Bei Sophokles ist bereits Alles im heiligen Frieden und geziemender Ehrfurcht gegen die Götter ausgeglichen. Wo Aeschylus wie im drohend herabstürzenden Wasserfall furchtbare Gesänge ertönen läßt, singt Sophokles das Lob der Götter, den Ruhm des Vaterlandes, das Glück eines schuldlosen Bewußtseyns, und das entsetzlichste Unglück, wie er es uns im Geschicke des Oedipus malt, wird noch immer schonend dargestellt und durch eigene Frömmigkeit und Milde der Götter zu einem befriedigenden Schlusse geführt. Euripides hat vielfache Widersacher gefunden, man hat ihn weichlich, nach

Effect jagend, gekünstelt, sententiös, mit falschem Pathos und mit Gelehrsamkeit am unrechten Orte prahlend, geschildert. Aber er kam nach Sophokles, die höchste Höhe war erreicht, er mußte also nach abwärts gehen. Doch ist in ihm noch so viel Großes, Schönes, Rührendes zu finden, daß man ihm höchstens den Vorwurf machen kann, nicht das Größte geleistet zu haben, doch immer eingestehen muß, daß er Großes, wie Wenige, hervorgebracht. Mit ihm verlischt auch die griechische Tragödie; was spätere Griechen, besonders die Alexandriner, geleistet, ist todtgeborene Frucht, wie die Alexandra des Lykophron zeigt. Aber auch im übrigen Europa zeigt sich auf lange Zeit nach dieser Glanzperiode der Tragödie nichts, was besondere Erwähnung verdiente. Es scheint, daß der menschliche Geist zwei Jahrtausende habe ruhen müssen, um wieder mit voller schöpferischer Kraft das große Bild, das die Welt bedeutet, den erstaunten Menschen vor Augen stellen zu können. Denn Alles, was die Römer, z. B. Seneca, und nach Wiederaufleben der Wissenschaften in Europa, italische Dichter in der Tragödie versucht, ist bloß gelehrtes und erkünsteltes Machwerk, leblose Nachahmung, so wie die bei den Italienern zu Anfang und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Maffei und Alfieri zu einer Art von Ruf gelangten Producte in dieser Gattung an kaltem Feuer geschmiedet, ohne Leben und Seele sind. Erst im trüben, nebelumflorten England ging die Sonne der modernen Tragödie auf. Wir brauchen den Namen Shakespeare nicht zu nennen, er steht zu sehr in Liebe und Gedächtniß der Deutschen, als daß es mehr denn einer Hinweisung auf diesen Dichter bedürfe, um den Inbegriff des Höchsten und Vollendetsten zu bezeichnen, was die Kunst auf den Brettern seit Sophokles darzustellen vermochte. Als Schöpfer und Vollender der romantischen Tragödie hat er von seinen Vorgängern wenig sich anzueignen Gelegenheit gehabt, und hat er alle seine Nachfolger weit, weit überholt. In ihm ist Alles vereint, was dem wahren Liebling der Melpomene zukommt, Kühnheit der Erfindung, weise Mäßigung in der Ausführung, besonnene Anordnung der Theile, höchster Glanz, die vollste Farbenpracht in der Diction, und vor allem Andern eine Wahrheit und treue Natur, die bis in die tiefsten Falten des menschlichen Herzens geschaut, und das Erkannte bis auf die kleinste Regung unverfälscht wie reines Gold wiedergibt. Ueber Alles dieses schwebt aber hohe Weisheit, Milde, und die edelste Gesinnung, die je bei einem Dichter zu finden. In seinen der Novelle oder Sage entnommenen Trauerspielen, wie Romeo und Julie, Lear, Hamlet, Othello und Macbeth, der größtentheils noch in diese Classe gehört, ist Alles enthalten, was das menschliche Herz nach allen Richtungen im Guten und Bösen in sich schließt, und wo irgend eine Empfindung,

Leidenschaft oder geistige Anschauung ein künstlerisches Vorbild sucht, ist es hier wie im Buche der Natur zu lesen. In seinen historischen Schauspielen hat er seinem Volke das größte Nationalepos, das irgend eine Nation besitzt, treu vor die Augen hingestellt. Hier ist kein Zug der Geschichte übergangen, die vollste geschichtliche Treue mit der höchsten poetischen Bedeutung in Eins verschmolzen. Ueber Shakespeare hinaus läßt sich nichts denken, und so zerfiel auch nach ihm die englische Bühne bis zu der Unbedeutenheit, in der wir sie jetzt sehen. Shakespeare's Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger, wie Green, Massinger, Beaumont und Fletcher sind noch von der Weihe dieses Genius nicht ganz unberührt geblieben. In Ben Johnson fängt aber bereits die Vertrocknung und steife Schulgelehrsamkeit an, die bis zu Adisson's Cato in eine wahre Pappearbeit einschrumpft. Otway hat in einzelnen Anklängen den Dichter erkennen lassen, und seine Waise, wie das gerettete Venedig, werden stets achtungswerthe Erzeugnisse eines nach Höherem ringenden Geistes seyn. Byron's Verdienst um die englische Tragödie der neuesten Zeit steht mit seinen großartigen Leistungen in andern Dichtarten in keiner Proportion. Noch ist hier ein Punct zu erwähnen, der besonders die Shakespeare'sche Tragödie charakterisirt, nämlich der Humor und die weise Ironie, die über seiner Tragödie schweben. Wenn der griechische Tragiker im Chor das Mittel besaß, sich über die Handlung zu erheben, und sie reflectirend zu begleiten, hat Shakespeare den Humor zu ähnlichem Zwecke mit der Handlung gleichen Schritt halten lassen, und überall an das Specielle des eben Geschehenen das Universelle der höhern Weltanschauung angeknüpft. Um zwei Jahre früher (1562) war in Spanien Lope de Vega geboren, als Shakespeare in England (1564), und bei Shakespeare's Tode (1616) war Calderon 15 Jahr alt. Ungefähr in demselben Jahre schrieb er seine erste Tragödie: El casso del Cielo. Es scheint, als habe ein gütiges Geschick den Verlust des größten dramatischen Dichters der neuen Zeit durch die glänzende Erscheinung Calderon's und das Fortwirken Lope de Vega's, der bis 1635 lebte, auszugleichen gestrebt. In wie weit dasselbe theilweise geschah, lehrt die Geschichte des spanischen Theaters (s. Spanisches Theater). Die französische Tragödie ist eine mißrathene Tochter der griechischen. Wo diese in edler Natürlichkeit, großartigem Pathos und wahrhafter Begeisterung erhebt und erschüttert, hat es jene auf eine kleinliche Weise, den Schein, die Form für das Wesen haltend, mit den niederen Interessen der Menschheit zu thun, und kann höchstens kalte Bewunderung, selten aber innere Befreiung von den Banden äußeren Bedrängnisses erzielen. Seit Lessing und Schlegel mit bewunderungswürdigem Geschmack, gründlicher Gelehrsamkeit und siegender Sprachgewalt die Nich-

tigkeit des falschen Pathos der französischen Tragiker auf unwiderlegbare Art dargethan, ist es besonders bei den jungen Kritikern Deutschlands Mode geworden, mit einer Nichtachtung von den Erzeugnissen dieser Dichter zu sprechen, die an das Puerile gränzt, und von gänzlicher Unbekanntschaft des behandelten Gegenstandes zeigt. Bei aller Verfehltheit in der Ansicht und Ausführung werden doch Corneille's Cid durch großartige Gesinnung, Racine's Athalie durch milde Grazie und religiösen Schwung, und Voltaire's Zaire durch geniale Gestaltung des Beifalles aller Kenner sicher seyn. In den genannten dreien Dichtern hat sich sonderbarer Weise dasselbe wiederholt, was bei den Koryphäen der griechischen Tragödie bemerkt wurde. Corneille zeigt wie Aeschylus einen etwas rohen, aber gewaltigen Aufschwung zum Heroischen; kunstloser, wie seine Nachfolger, ist er glühender als diese, und überragt sie in der Höhe der Gesinnung. Bei Racine wirkt wie bei Sophokles eine feinere Bildung, süßere Sprache, kunstvollere Form und besonders eine milde Frömmigkeit wohlthuend auf den Zuschauer. Er besitzt alles, nur nicht Freiheit in der Kunst und Weltansicht, und ohne diese ist die echte Tragödie unmöglich. Voltaire gleicht dem Euripides. Ohne wahrhaft dichterischen Beruf bringt er durch ein erstaunenswerthes Talent, wie der Grieche, Kunstwerke hervor, die mehr durch einzelne Schönheiten bestehen, als durch ein vollendetes Ganze gewinnen, und selbst gemüthlos, weiß er doch das Gemüth des Zuschauers mächtig zu erfassen und zu bewegen. Ein kaltes Genie scheint für ihn die passendste Bezeichnung. Crebillon, mehr schwülstig als poetisch, verwechselte das Schauderhafte mit dem Tragischen. Von den Fesseln der alten classischen Tradition suchten sich die spätern Dichter zu befreien, doch haben weder Mercier noch Chenier, Arnault, Raynuard, Delavigne, Jouy u. A. etwas Eminentes geleistet. Die neueste romantische Schule in Frankreich ist noch in der Sturm- und Drangperiode, Frechheit wird für Freiheit; Maß- und Schrankenloses für Großes, Erhabenes gehalten; Süßlichkeit für Schönheit, und das Traurige des Verbrechens für das Tragische des Verschuldens. Von sittlicher Würde ist noch nirgends eine Spur, ja der Großmeister dieser neuen tragischen Schule, Victor Hugo, strebt absichtlich, das Unsittliche als Unterlage des Tragischen zu gebrauchen, und Alexander Dumas u. A. treten ihm eifrig nach. Doch was Wein soll werden, muß gähren, und die Folge wird zeigen, ob der französische Esprit bis zur wahren Bedeutung des Romantischen und Tragischen, wie es sich in Shakespeare so bewunderungsvoll durchdringt, hinzuarbeiten im Stande seyn wird (vergl. Entsetzen und Romantisch). Die deutsche Tragödie der frühern Zeit erhielt sich bloß, wie heut zu Tage das Lustspiel, von französischen Uebersetzungen oder steifen Nachbildungen in kokett-rhetorischer Manier der

Franzosen, und die Bemühungen J. E. Schlegel's, Cronegk's, Brave's, selbst Klopstock's u. A. sind als verschollen zu betrachten. Lessing, der das Franzosenthum brach, und die zwei unsterblichen Genien, Goethe und Schiller, schufen erst eine deutsche Tragödie. Was dies herrliche Kleeblatt für sie gethan, bedarf keiner Erwähnung, es lebt in den Herzen aller Deutschen. Emilia Galotti, Iphigenia, Maria Stuart sind Werke, auf die wir mit gerechtem Stolze hinweisen, und sonach gar viele verfehlte Bestrebungen leicht vergessen können, im Bewußtseyn all des Großen und Herrlichen, das in unserem Besitze bleiben wird, so lange ein deutsches Herz schlägt und ein deutsches Wort gesprochen wird. Lessing fand einen schwachen Nachahmer in Leisewitz; die Zahl der Nachahmer von Goethe, und noch mehre von Schiller, ist Legion. Ungleich an Kräften, wie an Erfolgen, hie und da auf Abwegen, verdienen doch mehr und minder Beachtung: Klinger, Uhland, Heinrich Collin, Heinrich Kleist, Oehlenschläger, Zacharias Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald, Immermann, Raupach, Schenk, Zedlitz u. a. m.

Transparentmalerei, vom lat. transparere, durchschimmern, eigentlich mehr Künstelei als Kunst, beruht auf den Principien der einfachen Glasmalerei, und hat höchstens das Verdienst, einem auf diese Art verfertigten Gemälde von fern Aehnlichkeit mit einem Oelgemälde zu geben. Das rein technische Verfahren dabei ist höchst einfach. Man trägt die Farbe verkehrt auf weißem Papier auf, so daß die Localfarben zuerst, die Grundfarben zuletzt kommen, wobei man sich natürlich anfangs hüten muß, Deckfarben zu gebrauchen. Ist das Gemälde vollendet, so wird das Papier mit einem sogenannten Transparentfirniß überzogen, wodurch sodann das Gemälde auf der Kehrseite durchscheint (transparent wird), und sich in der Entfernung ziemlich wirkungsvoll darstellt. Auch nennt man ein Gemälde auf Papier, welches mit Oel getränkt ist, so daß es, wenn Lichter dahinter gestellt werden, transparent. Am besten eignen sich Gegenstände mit effectvoller Beleuchtung zu dieser Art Malerei.

Transponiren (Mus.), eine Stimme um eine oder mehre Stufen tiefer oder höher vortragen oder abschreiben, als sie der Tonsetzer geschrieben hat. Diese Fertigkeit ist jedem Orchesterspieler unentbehrlich, und kann nur durch lange Uebung und genaue Kenntniß der Tonarten erworben werden. Roller hat eine Vorrichtung am Fortepiano angebracht, wodurch der Mechanismus verrückt werden kann, so daß das c z. B. nach Belieben wie h, b, a u. s. w., oder wie cis, d, dis lautet, eine für Diejenigen sehr bequeme Einrichtung, welche oft Sänger zu begleiten, und sich daher in ihre Launen oder ihre Stimmlage zu fügen haben.

Transposition (Mus.), Wiederholung eines melodischen Abschnittes in einer andern Tonart; s. Erweiterte Sätze.

Trauermarsch, Trauermusik, Marsch oder Musik, die zu einem Begräbniß oder bei einer andern feierlichen Gelegenheit angewendet, und meistens in eine Molltonart gesetzt wird.

Trauerspiel s. Tragödie.

Travestie (vom Lat., wörtlich Umkleidung; Aesth,) s. Parodie.

Tremolando (zuweilen auch tremando), bebend, musikalische Vortragsbezeichnung, welche andeutet, daß bei Violin-, Violen- und Baßstimmen eine Saite oder zwei Saiten zugleich durch den schnellsten Bogenwechsel immer fort vibrirend und erklingend erhalten werden müssen, so daß kein Zwischenraum entsteht, auf dem Fortepiano aber zwei oder mehre Töne in der schnellsten Bewegung mit einander abwechseln, und so gleichsam den Accord fortwährend erhalten müssen. In den Stimmen wird das Tremolando meistens abbrevirt dargestellt, und zwar mit ganzen oder halben Noten, die zwei oder mehrmals durchgestrichen sind. Diese Figur ist, selten angewendet, von größter Wirkung, übrigens schon oft gebraucht und auch mißbraucht. Bei der Orgel gibt es auch eine Vorrichtung, die Tremulant genannt wird, und das Tremolando der Bogeninstrumente nachahmt.

Triangel (Mus.), Instrument von Stahl in der Gestalt eines Dreieckes, daher der Name. Man hält es an einem Bindfaden, und es wird mittelst eines eisernen Stäbchens intonirt. Früher blos bei der türkischen Musik angewendet, ist es jetzt ein Orchesterinstrument geworden, und an manchen Stellen von guter Wirkung.

Tribrachys (griech., Metrik), dreizeiliger Versfuß, wörtlich: aus drei Kürzen bestehend, fehlt der deutschen Sprache in einem dreisilbigen Worte, findet sich aber in getheilten Wörtern; z. B.:

Freund | lichere.

Triglyph (griech., Bauk.), Dreischlitz, eine in Form eines Viereckes angebrachte Verzierung an der dorischen Säule, Schlitzen oder Riemen bildend; s. Säulenordnung.

Triller (Mus.), das schnelle mehrmalige Abwechseln einer melodischen Hauptnote mit der zunächst darüber liegenden, die man den Hilfston nennt. Der Triller beginnt mit der Hauptnote oder mit dem Hilfstone, oder wird mittelst eines Gruppetto eingeleitet. Nach der Bewegung der Vorschlagsnote zur Hauptnote, nennt man den Triller: Triller von unten oder Triller von oben. Am Ende des Trillers kommt der Nachschlag, nämlich die eben so schnelle Abwechslung der ersten, unter der Hauptnote liegenden Tonstufe, mit der Hauptnote selbst, der aber auch durch

verschiedene Vorschläge modificirt werden kann. Auf mehren Bogeninstrumenten und auf dem Fortepiano kann man auch Doppeltriller in Terzen oder Sexten machen. Es versteht sich ohnedieß, daß die Tonart und die Lage der Hauptnote bestimmt, ob der Hilfston um einen halben oder um einen ganzen Ton von der Hauptnote entfernt genommen werden muß. Der Triller ist eine der nothwendigsten, aber auch der schwierigsten Zierden des Vortrags. Er muß durchaus gleich, deutlich, nicht zu schnell, nicht zu langsam seyn, und mit zunehmender Geschwindigkeit ausgeführt werden. Auf den Instrumenten ist er ein Product des Fleißes, und will anfangs langsam, jedoch mit Beharrlichkeit geübt seyn. Beim Sänger ist er ein besonderes Geschenk der Natur, es darf sich weder die Zunge, noch das Kinn dabei bewegen, und es gibt nur äußerst Wenige, die ihn untadelhaft auszuführen im Stande sind. Der Pralltriller unterscheidet sich von dem Triller dadurch, daß der Nachschlag wegbleibt, und meistens mehre Pralltriller auf einander folgen. Dagegen folgen bei der Trillerkette mehre Triller, jeder mit seinem Nachschlage, auf einander.

Trilogie (griech., Poetik), dramatische Dreiheit; s. Tetralogie.

Trimeter (vom Lat., Metrik), Dreitakt, sechsfüßiger jambischer Vers; s. Senarius.

Trio, Terzett, ein Musikstück für drei Singstimmen oder drei Instrumente, eine der schwierigsten aber schönsten Gattungen von Compositionen, da sie keine Verdoppelungen zuläßt, und keiner Ausfüllungsstimme bedarf. Man unterscheidet die Concertanttrios, wo alle drei Stimmen obligat beschäftigt sind, von jenen wo nur eine Stimme glänzt, während die andern blos die Begleitung vortragen. Trios für drei Blasinstrumente sind, so wie ähnliche Quartetten uud Quintetten, von keiner besondern Wirkung. Man nennt auch den zweiten Theil eines Menuettes, sei es eines Tanz-, oder Symphonie-, oder Quartetten-, Quintetten-Menuettes oder eines Walzers, Trio, und setzt ihn entweder in dieselbe, oder in eine andere Tonart, als diejenige des Menuettes oder Walzers ist. Die Benennung kommt daher, weil die ältern Componisten, z. B. Boccherini, ihre Trios stets nur dreistimmig setzten.

Triole (Mus.), Notenfigur, welche aus drei Noten von gleicher Dauer besteht, was sich practisch dadurch am besten erklären läßt, wenn man in einen Viervierteltakt zwei Viertel des $\frac{4}{4}$ Taktes, oder in einen Dreivierteltakt ein Viertel des $\frac{3}{4}$ Taktes in Achteln einführt. Es kann Halbenoten-, Viertel-, Achtel-, Sechzehntheil- u.s.w. Triolen geben. Man bezeichnet diese Gattung von Noten mit der darüber geschriebenen Zahl 3, meistens aber gar nicht, weil das geübte Auge des Musikers sie schnell unter-

scheidet; indessen führt diese Vernachläßigung oft irre und verursacht Uebelstände. Bei den Triolen ist der Accent immer auf der ersten Note, daher sie zur Abwechslung im Rhythmus und Charakter wesentlich und effectvoll beitragen.

Triolett (Poetik), kleine, zur lyrischen Dichtungsart gehörende, ursprünglich französische Form, eine Art Ringelgedicht, hat seinen Namen von der dreimaligen Wiederholung der ersten Zeile, da seinem Mechanismus gemäß in der vierten und siebenten Zeile wieder die erste erscheint. Das Ganze, eine bloß epigrammatische, fast verschollene Tändelei, besteht aus acht Zeilen, gewöhnlich vierfüßigen Jamben, worin nur zwei Reime herrschen, wovon der erste sich auf oben angedeutete Weise repetirt; z. B.:

Ein Triolett soll ich ihr singen?
Ein Triolett ist viel zu klein,
Ihr großes Lob hineinzubringen!
Ein Triolett soll ich ihr singen?
Wie sollt' ich mit der Kleinheit ringen;
Es müßt' ein großer Hymnus seyn!
Ein Triolett sollt' ich ihr singen?
Ein Triolett ist viel zu klein.

Gleim.

Diese Form ist indessen vielfach verändert worden, sowohl dem Umfange nach, als in der Abwechslung mit Trochäen. So ist folgendes Gedichtchen wohl auch ein Triolett zu nennen:

Das Mädchen.

Wie so innig, möcht ich sagen,
Sich der Meine mir ergibt,
Um zu lindern meine Klagen,
Daß er nicht so innig liebt.
Will ich's sagen, so entschwebt es;
Wären Töne mir verliehen,
Flößt' es hin in Harmonien,
Denn in jenen Tönen lebt es;
Nur die Nachtigall kann sagen,
Wie er innig sich mir gibt,
Um zu lindern meine Klagen,
Daß er nicht so innig liebt.

F. Schlegel.

Tripletten (Poetik), altdeutsche Form für Gnomen und Sentenzen, aus in sich abgeschlossenen dreizeiligen Versen bestehend.

Tripodie (griech., Metrik), das Lesen und Messen der Verse nach drei Füßen, oder drei solche zu einem verbundenen Versfuße; vergl. Dipodie.

Trochäus oder **Chorus** (griech., Metrik), der Faller oder Tänzer, zweisilbiger Versfuß, dessen erste Silbe lang, die andere kurz ist; z. B.:

— ◡
Leben.

Der Charakter des Trochäus wird eigentlich durch seine Anwendung bestimmt, denn seine Natur ist empfänglich für das Klagende, Schmachtende, was er bei uns gewöhnlich ausdrückt, aber auch, wie in den trochäischen Versen der Alten, stürmische Bewegung. Die aus Trochäen bestehende Versart ist in der neuen Poesie:

a) Zweifüßig, z. B. weiblich:

— o — o
Unser | Leben

männlich:

— o —
Ist ein | Traum.

b) Dreifüßig:

— o — o — o
Unter | deinem | Schirme
— • — o — o
Können | keine | Stürme
— o — o —
Mir er|schrecklich | seyn.

Dann der vierfüßige vollständige Trochäus mit weiblichem Schluß; dieser ist der Hauptvers der spanischen Romanze und des spanischen Dramas, und ist in neuern Zeiten auch von deutschen Dichtern für dieselben poetischen Gattungen bald allein, bald mit dem unvollständigen wechselnd, bald gereimt, bald reimlos, häufig angewendet worden. Doch hat derselbe ohne Strophenabtheilung, einzeln an einander gereiht, im Deutschen etwas Kraftloses, Mattes, zumal wenn zu viele trochäische Wortfüße darin vorkommen. Sein Charakter ist mehr lyrisch; für den dramatischen Dialog eignet sich unstreitig der jambische Rhythmus besser, wenn auch einige neuere Tragödien durch das ungewöhnliche Geklapper momentan Wirkung machten.

c) Fünffüßig:

— o — o — o — o — o
Wenn ich | einsam | unter | Linden | weile
— o — o — o — o —
Und der | West um | meine | Schläfe | weht.

d) Sechs- und siebenfüßige klingen nicht gut. Der achtfüßige der Alten, z. B.:

Welche Töne? welche Schrecken? Alles eilet hin und her —

zerfällt bei uns gewöhnlich in zwei vierfüßige:

Welche Töne? welche Schrecken?
Alles eilet hin und her.

Auch im trochäischen Verse dürfen Spondeen vorkommen, und in solchen, die nach der Antike gebildet sind, auch Anapäste und Daktyle. Die Verbindung von jambischen und trochäischen Versen kann zuweilen gute Wirkung thun, besonders wenn man auf das Geschlecht der Ausgänge Acht hat; z. B.:

Nimm hin ein Herz, das dich verehrt,
Das dich ewig liebt.

Trombone (ital.), Posaune, daher trombone alto, tenore, basso, Alt-, Tenor-, Baßposaune; s. Posaune. Schon Händel hat diese drei Gattungen von Posaunen verwendet.

Trommel (tamburo militare). 1) Percussionsinstrument, aus einem runden Kasten von Messingblech oder Holz bestehend, der zwei Schuh hoch, und oben und unten mit einem Felle überzogen ist. Das untere Fell ruht auf zwei Darmsaiten, welche vibriren. In der Mitte hat der Kasten zur Vermehrung des Schalles ein Loch von drei Zoll im Durchmesser; die Trommel wird mit zwei Schlägeln oder Klöppeln intonirt, und dient seit einiger Zeit als Orchesterinstrument, weil in der neuesten Epoche der Lärm vielfach mit dem Effecte verwechselt wird. Man schreibt die Trommelstimmen im Violinschlüssel, bezeichnet aber die verschiedenen Spielmanieren durch Notenfiguren. 2) Eine Trommel von größerer Dimension, welche in Deutschland nur mit einem Schlägel, der mit Leder überzogen ist, auf einem der beiden Felle gespielt wird, während man in Frankreich zugleich das andere Fell mit einem Rohrbesen schlägt. Sie dient bei der türkischen Musik den Takt zu markiren, und ist, nicht übermäßig geschlagen, von guter Wirkung. Die große Trommel wird im Baßschlüssel, meistens auf den Ton c geschrieben.

Trommelbaß, die Grundstimme eines Tonstückes, wenn sie durch mehre Takte nur immer einen und denselben Ton, aber in etwas munterer Bewegung, anzuschlagen hat.

Trompete, Blasinstrument aus Messingblech, das aus einer zweimal zusammen gebogenen Röhre besteht, einen Schalltrichter hat, und mittelst eines ebenfalls metallenen Mundstückes intonirt wird, welches einen halb runden Kessel mit einem Rande zum Ansatz hat. Die Trompete hat einen scharfen, hellen, glänzenden Ton, und steht um eine Octave höher, als das Naturhorn, mit dem sie viele Aehnlichkeit hat. In der tiefsten Lage, den Contratönen, gibt sie nur die Tonica und die Dominante an, in der mittlern Octave die Töne c e g b c, und nur in der höhern die ganze diatonische Scala, jedoch sind b und f stets falsch, und nur mit großer Vorsicht rein zu blasen. Der Zungenstoß und die Doppelzunge sind dem Trompeter unerläßlich. Um letztere zu erlernen, hat man verschiedene Silben zur Erleichterung vorgeschlagen; z.B. Mikaragram, tataketa u. s. w. Vor Zeiten unterschied man das Clarin- vom Prinzipalblasen, weil man beim ersten mehr auf gesangreichen Vortrag, beim zweiten auf schmetternden Ton Rücksicht nahm; ja die Clarinbläser hatten es mittelst kleiner Mundstücke dahin gebracht, bis in die dreigestrichene Octave zu gelangen und allerlei Musikstücke zu blasen, was die Trompetenstimmen in den Werken Händel's und Anderer darthun. Damals hatte man

auch für jede Tonart verschiedene, folglich B-, C- und D-Trompeten, die Es-Trompeten kamen erst später in Anwendung. Endlich erfand man die sogenannte Inventionstrompete, welche Anfangs Es, später F und dann G stimmte, und mit Bogen versehen war, durch welche man die übrigen Tonarten hervorbrachte. In neuerer Zeit kamen die Klappen- und seit einigen Jahren die Zugtrompeten (Trompettes à pistons) auf, welche mittelst eines dreifachen Zuges, der den Ton um einen halben, einen ganzen und um anderthalb Töne erniedert, die ganze chromatische Tonfolge herauszubringen gestatten. Das Instrument hat dadurch vielleicht an schneidender Kraft etwas verloren, obgleich dieß mehr von der Art abhängt, wie es geblasen wird, dagegen viel an Brauchbarkeit gewonnen, so daß die Erfindung volles Lob verdient. Man hat jetzt sehr verschiedene Gattungen von Trompeten, die tiefe oder Baßtrompete, die auch im Orchester sehr anwendbar wäre, das Flügelhorn, endlich das Trompetin, welches bei Trompetenharmonien den Gesang in den höhern Octaven bläst. Die Musikstücke für die Trompete werden in dem Violinschlüssel geschrieben, nur zu den Contratönen braucht man Baßnoten, übrigens schreibt man die Trompetenstimmen immer in C, und setzt die Tonart bei; z. B. in C, in D, in F u. s. w., damit der Künstler wisse, welchen Bogen er aufzustecken hat. Es wäre unnütz, über die Verwendung der Trompete im Orchester ein Mehres beizufügen, die neuern Componisten bedienen sich dieses pikanten Reizmittels ohnedieß verschwenderisch genug.

Trompetengeige, Trompete-Marine s. Marine-Trompete.

Trope, Tropisch (griech. τροπος, Umkehrung; Rhet.), jede rhetorische und poetische Ausdrucksform, welche die Vorstellung verändernd, statt ihrer eigentlichen Bezeichnung eine uneigentliche hinstellt, nämlich die bildliche, welche der Sprache höheres Leben und Frische verleiht, durch die besondere Anschaulichkeit der Bezeichnung auf die Einbildungskraft und das Gefühl wirkt. Ueber das gegenseitige Verhältniß der Begriffe, Figuren und Tropen ist man in den Theorien des Stils nicht einig. So will Hermann unter tropischen Redensarten alle diejenigen verstanden wissen, welche das Eigenthümliche haben, daß Wörter in einer andern, als der einfachen und ursprünglichen Bedeutung genommen werden, Vertauschungen der Bedeutung, ubi aliud pro alio nominatur. Figuren aber sind ihm diejenigen Arten des Ausdrucks, welche außer dem, was die Bedeutung der Worte umfaßt, noch etwas anderes durch die Form der Darstellung zu erkennen geben, mit besonderem Eindrucke auf das Gefühl. Heinsius nimmt dagegen die Tropen für höher als die Figuren. Diese stellen nach seiner Behauptung lebhafte Vorstellungen neben die minder leb-

haften, um diese zu beleben und anschaulicher zu machen. Jene dagegen verwandeln die minder lebhaftere Vorstellung ganz in die anschauliche, und suchen also mehre Vorstellungen mit einander zu einer einzigen zu verbinden. Schott betrachtet den ganzen Begriff: Figuren der Rede, als den Gattungsbegriff, der die Tropen in sich schließt, was in specieller Beziehung zu dem Wesen der Rede zweckmäßig erscheint, und die Classificationen logisch bestimmt; vergl. Figur. Die alten Rhetoren nahmen blos vier Haupttropen an, nämlich: die Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie, als Nebenarten die bildlichen Redefiguren, die Allegorie, Personification, Hyperbel, Gleichniß ꝛc.

Troppo, zu sehr, z.B. allegro ma non troppo, geschwind, aber nicht zu sehr.

Trugschluß, Trugcadenz s. Cadenz.

Türkische Bauart, ist im Geschmacke der maurischen; s. Bauart.

Türkische Musik, besteht aus Blasinstrumenten, als Flöten, kleine Flöten, Clarinetten von verschiedenen Dimensionen in B, C, D, Es, F, G und As (selten aus Oboen), aus Fagotten, aus dem Contrafagott, aus Hörnern, verschiedenen Gattungen von Trompeten, Posaunen, aus der Ophycleide, dann aus Becken, Triangel, chinesischem Hut, kleinen und großen Trommel, welche letztere Instrumente nur dazu dienen, den Takt zu markiren und die türkische Musik von der Harmoniemusik zu unterscheiden. Die Militärorchester stimmen bald Es bald F, seltener D oder C. Da man angefangen hat, die Bande als drastisches Effectmittel auch in den Opern anzuwenden, so ist die türkische Musik nicht mehr auf die Parade oder den Exercierplatz beschränkt, sondern findet auch in der Oper und in dem Concerte Anwendung.

Tusch, Intrade, nur daß der Tusch bei allen feierlichen und fröhlichen Anlässen auch außer der Kirche Statt finden kann. — (Zeichnung und Malerei.) Ein tafel= oder stangenförmiger Farbestoff, der sich durch seine tiefe glänzende Schwärze, seine Feinheit und außerordentliche Haltbarkeit am besten eignet, die Contouren in einer Handzeichnung zart, kräftig und dauernd darzustellen. In der Malerei wird sie unterdessen nur selten angewendet, und nur wo feine Grundlinien scharf und bestimmt hervortreten sollen. Die Tusche, eine ursprünglich chinesische Erfindung, wird aus feinem, von äußerst zarten Pflanzenölen gewonnenen Ruße bereitet, und durch ein eben so feines und zartes Cohäsiomittel, muthmaßlich aus thierischem Leime, in Consistenz gebracht. Alle Nachahmungen kommen der chinesischen Tusche nur in einem sehr geringen Grade nahe, da uns die Bereitungsart ein Geheimniß, vor Allem aber weil uns der Grundstoff sowohl, als auch das Verbindungsmittel unbekannt und vielleicht auch unzugänglich sind. Tuschi-

ren, Tuschmanier nennt man die Art und Weise, eine Zeichnung auf weißem Papier mit Tusche weich und duftig anzulegen; das Licht wird ausgespart, der Schatten hingegen leicht hingeworfen, fast nur berührt und angedeutet, was nicht bloß mechanisch, sondern mit Gefühl und Verstand zu geschehen hat. Die mit Tusche angelegten Stellen werden, so lange sie noch naß sind, allgemach zart verwaschen, um die Uebergänge hervorzubringen. Nachdem sie getrocknet, werden die stärkern Schattentöne aufgetragen, und sofort bis zu den dunkelsten Massen. Eine tuschirte Zeichnung bildet gleichsam den Uebergang von einer Contour mit Bleistift oder Kreide zur Aquarellmalerei.

Tutti, abgekürzt T., Alle, dient in der Musik um anzuzeigen, daß alle Stimmen des Chores oder Orchesters bei der so bezeichneten Stelle einzutreten haben; deutet auch die vom Orchester vorgetragenen Zwischenspiele eines Concertes oder eines Gesangstückes an, um sie von den Solos zu unterscheiden.

U.

Ueberbau (Bauk.), der obere über den untern hervorragende Theil eines Gebäudes, auch ein zum Schutze eines darunter sich befindlichen Gegenstandes errichteter Bau.

Uebereinanderstellung (Bauk.) s. Säulen- und Säulenordnung.

Uebergehung (lat. praeteritio, Rhet.), Redefigur, wo man unter dem Scheine etwas zu übergehen, es sagt, und eben dadurch auf den Gegenstand aufmerksam macht; z. B.: Nicht von seinem Geiste, nicht von seiner Bildung will ich reden, nur von seiner Milde. — (Mal.) Grundiren und Retouchiren. — (Mus.) Die oft absichtliche Auslassung eines Tones oder auch eines ganzen Accordes, damit die Fortschreitung gedrungen werde.

Uebersetzung, Uebersetzen (Aesth.), die Uebertragung einer schriftlichen Arbeit aus der Zunge eines Volkes in die des andern, auch aus einem poetischen oder rednerischen Stile in den schlichten prosaischen, und aus einem Volksdialecte in die Büchersprache oder umgekehrt. Nur die erste Art heißt vorzugsweise Uebersetzung, Version. Mit der bloßen Manipulation der Umkleidung aus einer fremden Sprache in die andere, mit dem mechanischen, wörtlichen Copiren, ist die Uebersetzungskunst keineswegs abgeschlossen, vielmehr ist es die Aufgabe, besonders in Uebersetzungen poetischer Werke (im Wissenschaftlichen ist ein anderer Maßstab anzulegen, da hier die Form minder wichtig), die Eigenthümlichkeit des Originals mit künstlerischem Geiste zu erfassen, vertraut mit dem Genius beider Sprachen, als Hauptregel zu beachten: den Gedanken

des Dichters so auszudrücken, wie es dieser gethan hätte, wenn er sich der Sprache des Uebersetzers bedient haben würde; dieß ist dann die ächte poetische, wenn auch nicht immer die ängstliche treue. »Eine Uebersetzung,« sagt Menzel treffend, »kann niemals in allen Stücken treu seyn; um es in dem Einen zu seyn, muß sie das Andere aufopfern. Daher theilen sich auch die Uebersetzer in zwei Classen. Die Einen opfern den Inhalt der Form oder den Gedanken dem Wort, den Sinn dem Klange, die Andern umgekehrt diesen jenem auf. Die Einen wollen die Schönheit und den Wohlklang des fremden Ausdruckes, die Andern nur die Klarheit und Verständlichkeit desselben wiedergeben. Die Erstern herrschen vor. Ein guter Klang, ein gefälliger Rhythmus und Reim besticht das Ohr, und läßt über einen mangelhaften Sinn wegsehen. Die meisten metrischen Uebersetzungen opfern ungescheut den Inhalt auf, um den Wohlklang, das Versmaß, den Reim zu retten. Sinntreue oder hart klingende Uebersetzungen kann man nicht gut leiden, und wenn man gar einen Dichter des treuen Verständnisses wegen in Prosa übersetzt, so mag ihn Niemand lesen. Man hat hierin aber wohl Unrecht. Allerdings liegt ein großer Theil des Zaubers, womit uns ein Dichter befängt, in seinen Rhythmen und Reimen, aber doch immer nur, sofern dieselben gewisse poetische Bilder und Gedanken einkleiden, und hierin beruht der größte Zauber, jenes äußere Kleid des Wohlklanges dient nur diesen. Werden diese Bilder verwischt, diese Gedanken verdunkelt oder verfälscht, so verliert auch der Wohlklang seinen Zauber.« — Ohne die Sprache ins Bett des Prokrustes zu zwängen, was bei der Fügsamkeit der deutschen Sprache gar nicht nöthig ist, muß der Uebersetzer darnach streben, die individuelle Wirkung des Originals lebendig zu reproduciren, nicht frei schaffen zu wollen, sonst wird es unwillkürlich Nachahmung, nicht Uebersetzung. Einen Dichter sollte eigentlich nur ein Dichter übersetzen, da dieser am besten befähigt ist, sich in den Originaldichter einzuleben, wie Herder's treffliche Bearbeitungen der spanischen Romanzen, Schiller's mit Treue und Anmuth wiedergegebene Phädra Racine's beweisen. Mustergiltige Uebersetzungen in Prosa sind Wieland's Briefe Cicero's und Mendelsohn's Psalmen David's. Kann man auch dem Uebersetzer nicht das Verdienst der Conception zuschreiben, so theilt er doch das Verdienst der Darstellung, und das noch größere, seinem Volke die Schätze fremder Literatur aufgeschlossen zu haben. So unter den Deutschen Herder, Voß, Schlegel und Gries. Die jetzt von Buchhändlern und Theaterdirectionen aus niedriger Gewinnsucht fabriksmäßig, ohne Fleiß und ohne Kritik veranstalteten Uebersetzungen alles ausländischen Schundes, haben die Uebersetzungskunst beinahe zum Handwerk erniedert, und da es bei der großen Concurrenz sich in der Regel

nicht um die bessere, nur um die schnellere Uebersetzung handelt, so gleichen die meisten Uebersetzungen, selbst bedeutender Werke, einem exilirten Großen, oder wie Cervantes sagt, nur den Rückseiten gewirkter Tapeten. — In der Musik hat Uebersetzen eine dreifache Bedeutung. 1) Auf Orgelpfeifen angewendet, bedeutet es so viel, wie in die Octave oder Duodecime überschlagen. 2) Bei Instrumenten, die ein Griffbret haben, bezeichnet es das Verrücken der Hand in eine höhere Lage. 3) Wenn es sich um Musikwerke handelt, so ist es mit arrangiren gleichbedeutend; s. Arrangiren.

Uebertreibung s. Hyperbel.

Ueberzählige Verse (Metrik) s. Akatalektisch.

Ultramarin (Mal.), himmel- oder kornblumenblaue, aus dem Lasurstein verfertigte, sehr kostbare, Farbe zur Portrait-, Miniatur- und Emailmalerei, wird häufig durch Surrogate, hauptsächlich durch Indigo, Schmalte und Berlinerblau verfälscht.

Umfang einer Stimme oder eines Instrumentes ist die Summe aller Töne, die einer Stimme oder einem Instrumente eigen sind. So hat die Sopranstimme gewöhnlich einen Umfang von vierzehn Tönen, vom tiefen c bis zum hohen a, zuweilen auch bis c und d. So erstreckt sich die Altstimme vom tiefen g bis zum mittlern e, f oder g u. s. w., die Oboe vom tiefen h oder c bis zum zweigestrichenen d, als Concertinstrument auch bis f und g; s. die besondern Artikel über diese Instrumente. Es ist aber für den Componisten nicht hinlänglich, den Umfang jeder Stimme und jedes Instrumentes, oder die Gränzen zu kennen, innerhalb welcher sie sich bewegen können; nicht genug, daß er weiß, welche Schwierigkeiten sie ohne besondere Mühe und bei mäßiger Fertigkeit ausführen, welche nicht, sondern er muß auch wissen, wo die Instrumente effectvoll eintreten, welche Melodien und Begleitungsstimmen man ihnen hauptsächlich anvertrauen soll, und darüber wurde noch kein entsprechendes Werk geschrieben, theils, weil es schwierig ist, Regeln anzugeben, noch mehr aber, weil nur Studium, vieles Hören und Beobachten dahin führen. Man sagt auch: der Umfang einer Melodie, um die Tongränzen zu bezeichnen, innerhalb welcher sie sich bewegt.

Umkehrung (Mus.), wenn man beim Dreiklange c e g den Baß nach e schreiten läßt, und das c um eine Octave höher nimmt, so entsteht der Sextenaccord e g c; auf dieselbe Weise kann die Entstehung des Sextquartenaccordes g c e erklärt werden, und eben so entwickeln sich aus dem kleinen Septimenaccorde g h d f nach einander der Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccord. Dies Verfahren nennt man Umkehrung der Accorde. Die Umkehrung der Intervalle ist einfach nur die Versetzung derselben in die tiefere oder höhere Octave, die aber in der Lehre

des Contrapunctes eine ausgedehntere Bedeutung erhält, da man darunter jedes Versetzen der Intervalle um eine oder mehre Stufen höher oder tiefer versteht, und die Kunst des doppelten und vierfachen Contrapunctes, mithin der Fuge, von der Art und Weise, wie dieß bewirkt wird, abhängig gemacht hat.

Umriß (Graphik und Plastik), so viel wie Contour; s. d.

Umschreibung s. Paraphrase.

Umwendung s. Inversion.

Un. Alle nöthigen Artikel mit dieser Vorsetzsilbe, die bloß eine Verneinung, oder das Gegentheil von dem Urbegriffe bezeichnen, sind in dem Stammworte nachzusehen.

Una corda oder sopra una corda, bedeutet die Anwendung der Verschiebung in den für das Fortepiano geschriebenen Tonstücken; in Violinstimmen zeigt es an, daß eine Stelle entweder ganz auf der g-, der d- oder der a-Saite gespielt werden muß; man setzt loco, wo diese Bestimmung wieder aufzuhören hat. Gerathener und gewöhnlicher ist es aber, die Saite zu bezeichnen, und sul g, sul d, sul a zu schreiben.

Undecime, ein Intervall von eilf Stufen, eigentlich die Octave der Quarte.

Undecimenaccord. Die Tonlehrer benützen ihn, um zu erklären, wie die reine Quarte, die in allen Umkehrungen des kleinen Septimenaccordes in ihrer Eigenschaft einer umgekehrten Quinte als Consonanz erscheint, zur Dissonanz wird, wenn man z. B. der kleinen Septime d c den Grundton g unterlegt, weil sie eine Aufhaltung der Decime wird. Zu diesem Quintquartenaccord gelangt man aber viel leichter, wenn man im Sextquartenaccorde die Sexte um eine Stufe hinabschreiten läßt, und es bedarf des gelehrten Krames nicht.

Ungebundene Rede s. Gebundene Rede und Prosa.

Ungeheuer (Aesth.), was unsere Begriffe von Größenmaß nicht nur weit übersteigt, sondern eben dadurch eine Art Grauen in uns rege macht. Das Ungeheure entsteht aus einer Vermischung des Gräßlichen mit dem Wunderbaren, und dieß unterscheidet es wesentlich von dem dynamisch Großen, Furchtbaren, Colossalen und Erhabenen, wiewohl es mit diesen Begriffen verwandt ist (s. d. A.).

Unharmonischer Querstand (Mus.), unrichtiger Fortgang der Tonstufen, die unter sich in der Tonleiter einen halben Ton ausmachen. Er entsteht, wenn in den beiden Tetrachorden, aus welchen die Octave besteht, diese von den ältern Tonlehrern mit mi fa bezeichneten halben Töne nicht correspondiren, getrennt werden, oder ein in der Unterstimme erhöhtes Intervall in der Oberstimme gleich darauf erniedert wird und umgekehrt, wodurch auch erklärt wird, warum eine Fortschreitung mehrer großen Terzen widrig klingt.

Unisono, al unisono (abbrevirt unis.; Mus.), im Einklange, z. B. Violini unis., Oboe unis. col violino, die Violinen im Einklange, die Oboe im Einklange mit der Violine, obwohl letzteres, wegen Verschiedenheit der Instrumente, kein wahrer Einklang genannt werden kann. Das Unisono ist oft sehr wirksam und wird häufig angewendet.

Unmittelbare Reime heißen jene, die ohne Unterbrechung, ohne die sogenannte Reimverschlingung, auf einander folgen; z. B.:

Was paßt, das muß sich runden,
Was sich versteht, sich finden,
Was gut ist, sich verbinden,
Was liebt, zusammen seyn.
Was krumm ist, muß sich gleichen,
Was hindert, muß entweichen,
Was fern ist, sich erreichen,
Was keimt, das muß gedeihn.

Unrein (Metrik) s. Rein. — (Musik.) In dreifacher Bedeutung. Ein oder mehre Töne eines Blasinstrumentes können, weil es verblasen oder schlecht gebohrt ist, zu hoch oder zu tief seyn; auch kann der Spieler falsch blasen, oder der Musiker auf einem Saiteninstrumente falsch greifen; diese Töne nennt man unrein. Eine Darm- oder Metallsaite kann unrichtige Schwingungen machen, und daher immer falsch klingen, dann heißt man diese Saite unrein; so auch den Ton der menschlichen Stimme, wenn er zu tief oder zu hoch, oder auch verschleiert ist. Endlich kann ein Componist gegen die Regeln der musikalischen Grammatik verstoßen, und man sagt, daß sein Satz unrein sey.

Unterbalken (Bauk.) s. Architrav.

Unterbau (Bauk.), der unter der Erde stehende Theil eines Gebäudes, auch die zum Schutze eines obern Theiles aufgeführte Mauer rc.

Untermalen, das erste Auftragen der Farben, verschieden nach den verschiedenen Schulen; so untermalten die alten deutschen Meister gewöhnlich in hellen, die italienischen in dunkeln Tönen.

Untersatz (Bauk.), der zur Erhöhung der Säulen und Pilaster oft unter denselben angebrachte viereckige Körper. Der Untersatz steht gewöhnlich auf dem Postamente, dient aber auch statt desselben.

Untersaum (Bauk.), das untere Riemchen am Säulenschafte; s. Säule.

Urlange und urkurze Silben sind jene, die von Natur aus lang oder kurz sind; sie heißen Afterlängen oder Afterkürzen, wenn sie durch ihre Stellung im Metrum lang oder kurz werden, was zur Berichtigung im Artikel After dienen mag.

Ut nennen die Franzosen und Italiener den Ton c.

V.

V. (Mus.), abbrevirt für Volti, V.S., volti subito, wende schnell um, auch für Voce, Stimme, oder Violino, Violine, wo es sogar doppelt erscheint, V.V. oder VV., für Violinen, nämlich Prim und Secund.

Variation (vom Lat., Mus.), Veränderung, im ausgedehntern Sinne jede Art, eine Melodie zu verzieren und zu verändern. Im engern Sinne die Veränderung eines bekannten oder eines Originalthemas, die so gesetzt seyn muß, daß man letzteres immer wieder erkenne, jede Variation ihren eigenen Charakter habe und das Ganze Abwechslung biete. Die vielen fabriksmäßigen Variationen sind freilich leicht zu componiren, und die meisten Arbeiten dieser Art beweisen, daß diejenigen, welche sie spielen, mit großer Geduld begabt sind. Dagegen haben wir z. B. von Beethoven Variationen, die den Stempel seines Geistes tragen und nie veralten werden, was man eben von allen Mozart'schen nicht sagen kann.

Vaudeville (franz., Poetik u. Musik). Das Wörterbuch der franz. Akademie will es gezwungen von Vaux de vire ableiten. Es hätte nämlich Olivier Basselin in der Normandie, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, launige Lieder gedichtet, und sie, während er sein Tuch in die Rahmen spannte, in den vaux oder Thälern an den Ufern des Flusses Vire gesungen, welche Lieder anfangs Vaux de vires genannt wurden, das sich allmählich in Vaudevilles verwandelt haben soll; aber die Revue de Paris 1835 theilt ein Schreiben von Adrian le Roy, vom 15. Februar 1571, an eine Gräfin mit, woraus hervorgeht, daß die leichten Lieder, die man damals airs de cour nannte, früher voix de ville, Stimme der Stadt, so viel wie allgemeine Stimme hießen, woraus dann später Vaudeville geworden. Am natürlichsten scheint es von vadere, gehen, und ville, Stadt, herzustammen, indem dadurch solche Lieder bezeichnet werden, die in einer Stadt von Mund zu Munde gehen. Seiner Bestimmung nach gehört es auch, ohne in Gemeinheit zu versinken, zum Volksliede, und jetzt begreift man darunter: 1) eine Gattung des Liedes mit einer witzigen, meistens satirisirenden Pointe, eine Person oder ein Tagsereigniß betreffend, leicht und gefällig gehalten, mit mehren Couplets. Die Musik zu diesen Liedern wird entweder neu componirt, und dann muß sie singbar, allgemein faßlich seyn und einen markirten Rhythmus haben, oder man wählt schon bekannte Volksmelodien dazu. 2) Der Name einer Gattung Lustspiele oder Possen, welche höchstens aus drei Acten bestehen, und viele solche Lieder enthalten. Mehr als eigentliche Virtuosität der Sänger und Sängerinnen, oder etwa ein tieferer Plan, sind Scherz und Grazie die Elemente

eines solchen, mit Strophenliedern durchwebten, heitern Spiels, das von Le Sage gegründet, im Théâtre des Vaudevilles in Paris sehr kultivirt wird, in Deutschland öfters nachgeahmt, nie recht heimisch werden konnte. Vergl. Liederspiel.

Venetianische Malerschule s. Malerschule.

Ventil s. Orgel.

Verblasen (Mal.), eine zu gekünstelte Farbenauftragung, wodurch die Formen in einander verschwimmen und eine unnatürliche Weichheit im Ausdrucke entsteht.

Verdoppelung (Rhet.) s. Epizeuxis. — (Musik.) Der gleichzeitige Gebrauch von zwei Stimmen in einem und demselben Tone, in der zwei-, drei- oder mehrstimmigen Harmonie. Man sagt, daß die Sexte verdoppelt ist, wenn in dem Sextenaccorde e g c, Sopran und Alt vereint, das c intoniren, während Tenor und Baß g und e singen. Nur Consonanzen sollen in der Regel verdoppelt werden; Dissonanzen zu verdoppeln, ist in den meisten Fällen verboten.

Verdrücktes Gewölbe (Bauk.), ein keinen vollkommenen, sondern mehr einen falschen Bogen bildendes Gewölbe.

Vergleichung s. Gleichniß und Metapher.

Vergnügen (Aesth.). Die Theorie des Vergnügens, wie sie zuerst Cartesius aufstellte, nach ihm Wolf, Baumgarten, Sulzer, Mendelsohn formten, gehört zum Begriffe Schön; s. d. Um die schönen Künste von den mechanischen zu unterscheiden, haben viele Kunstlehrer, worunter vorzüglich Montesquieu, die Erregung des Vergnügens im Gegensatze des Nützlichen, als oberstes Princip der Aesthetik angenommen, weil nach ihrer Behauptung alle andern Principe am Ende darauf zurückführen, Vergnügen zu erregen; aber theils lassen sich die den schönen Künsten eigenthümlich angehörenden, sie von der Natur und ihren Producten, selbst von den Erzeugnissen der Handwerke, die auch Vergnügen erzeigen, unterscheidenden Arten und Grade des Vergnügens nicht präcis angeben, daher ein solches Princip viel zu weit und unbestimmt wäre; theils hat die Kunst wohl einen höhern Zweck, als bloß zum angenehmen Zeitvertreib zu dienen, was man auch unter Vergnügen verstehen kann, daher als Princip zu niedrig. Mehres hierüber siehe im Anhang.

Verhältniß s. Proportion.

Verhältniß der Intervalle oder Töne. Mehrfache Versuche haben gelehrt, daß der, durch die Schwingungen eines sonoren Körpers, z. B. einer gespannten Saite, entstehende Klang in eben dem Verhältnisse tiefer oder höher ist, in welchem diese Schwingungen langsamer oder geschwinder auf einander folgen. Macht eine gespannte und an ihren beiden Enden auf Stegen ruhende Saite in einer Secunde fünfzig Schwingungen, und gibt

das große C an, so wird die Hälfte dieser Saite, wenn sie durch einen dritten Steg abgesondert wird, hundert Schwingungen in einer Secunde machen, und die Octave dieses c hervorbringen; theilt man die Saite in drei gleiche Theile, so gibt sie die Duodecime u. s. w. an. Die Octave wird sich daher zum Grundtone, wie 2 zu 1, die Duodecime oder Octave der Quinte zur Octave, und folglich die Quinte zum Grundtone, da jede Octave nur eine Wiederholung der vorigen ist, wie 3 zu 2 u. s. w. verhalten. Diese in Zahlen ausgedrückten Verhältnisse nennt man Verhältniß der Intervallen oder Töne, und hat, indem man diese Berechnungen fortsetzte, gefunden, daß, wenn man unter die Töne, welche das Horn oder die Trompete natürlich, d. h. ohne Beihilfe gestopfter Töne oder der Klappen hervorbringt, die Reihe der Zahlen in aufsteigender Ordnung setzt, diese genau der Zahl der Schwingungen der Saite, oder den Theilungen des Monochordes entspricht, nämlich:

C	c	g	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{\bar{b}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	2c.
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12,	13,	14,	15,	16	2c.

Daraus ergibt sich das Verhältniß der Octave wie 1 : 2; der Quinte wie 2 : 3; der Quarte wie 3 : 4; der großen Terz wie 4 : 5; der kleinen Terz wie 5 : 6; der großen Sext wie 3 : 5; der kleinen Sext wie 5 : 8; des großen ganzen Tones wie 8 : 9; des kleinen ganzen Tones wie 9 : 10; des großen halben Tones wie 15 : 16 2c. Die übrigen lassen sich aus diesem Schema leicht ableiten; man nennt diese Vergleichung Proportion der Verhältnisse, diese in Ziffern ausgedrückte Tonfolge, die harmonische Tonleiter. Diese Tonverhältnisse sind nun vielfach oder rein, wenn die kleine Zahl in der größern aufgeht, wie bei der Octave, wo 2 durch 1 theilbar ist; findet dieß nicht Statt, so entsteht das übertheilige Verhältniß, wie bei der Quinte, weil 3 durch 2 ohne Rest nicht theilbar ist. Der Alles berechnende Fleiß hat nun hier ein großes Feld, das oft ohne wahren Nutzen für die Kunst emsig bebaut ward. So gebraucht man die Addition der Verhältnisse, um neue Combinationen zu erfinden. Addirt man das Verhältniß der großen Terz $\overline{ce}$, und der kleinen Terz $\overline{eg}$, so entsteht das Verhältniß der reinen Quinte. Dieß geschieht nun, indem man das erste über das zweite schreibt, die Glieder der Proportion mit einander multiplicirt, und dann den Ausdruck vereinfacht, wodurch die Proportion nicht gestört wird, und was man Abkürzung der Verhältnisse nennt:

$$\begin{array}{c} 4 : 5 \\ 5 : 6 \\ \hline 20 : 30 = 2 : 3; \end{array}$$

welche letztere Zahl wirklich das Verhältniß der reinen Quinte ist. Die Verbindung oder Copulation der Verhältnisse, um mehre Ton-

verhältnisse dergestalt an einander zu reihen, daß eine einzige Zahl sowohl den letzten Terminus des vorhergehenden, als auch den ersten Terminus des nachfolgenden Verhältnisses darstellt, geschieht gewöhnlich dadurch, daß man eine große, leicht theilbare Zahl annimmt, und die übrigen Glieder der Proportion nach der Regel de Tri aufsucht. Um das Verhältniß der großen und der kleinen Terz zu copuliren, nimmt man z. B. die Zahl 300 an, und sucht das Mittelglied durch die Proportion $5:4 = 300:x$, das gibt $x = 240$; nun verfährt man auf gleiche Weise mit dem Verhältnisse der kleinen Terz 6:5, und der gefundenen Zahl, nämlich $6:5 = 240:y$, dieß gibt $y = 200$; folglich stellt sich das Ganze dar als:

300 : 240 : 200,
c : e : g.

Die Theilung der Verhältnisse hat dagegen zum Zwecke, das Verhältniß eines größern Intervalles in zwei oder mehre kleine Intervallenverhältnisse zu theilen, wozu man die Mittelzahl nimmt, was in einigen Fällen ohne, in andern mittelst Vergrößerung dieser Verhältnisse geschieht. So ist die Mittelzahl des Verhältnisses der großen Sext 5:3 die Zahl 4, und man hat 5:4:3, welche die Verhältnisse der großen Terz und der Quart sind; bei dem Verhältnisse der Octave muß man aber beide Glieder der Proportion vergrößern, d. h. in diesem Falle 2:1 mit 2 oder 4 multipliciren, wodurch man 4:2 oder 8:4 bekommt; das Mittelglied ist dann 3 oder 6, und man erhält 4:3:2 oder 8:6:4, welche die Verhältnisse der reinen Quinte und Quarte sind. Die Subtraction der Verhältnisse, mittelst welcher man die Differenz zwischen zwei gegebenen Verhältnissen findet, geschieht folgender Weise. Man setzt sie ungleichartig unter einander, so daß bei dem einen die größere, bei andern die kleinere Zahl voransteht, multiplicirt sie unter einander und reducirt sie dann. So wenn man z. B. die große Terze von der reinen Quinte abziehen wollte, schreibe man unter 3 : 2, das Verhältniß der großen Terz
4 : 5, und bekäme
12 : 10; oder 6 : 5, das Verhältniß der kleinen Terz.

Auch dies Verfahren gründet sich auf die Vergleichung der Verhältnisse; so verhält sich der große ganze Ton wie 10:9, der kleine ganze Ton wie 9:8, folglich $10:9 = 9:8$ oder 80:81, nämlich die Differenz zwischen dem großen und kleinen ganzen Ton; das Ganze bietet keine Schwierigkeit, und hat zu wichtigen Entdeckungen und Resultaten geführt.

Verjüngen (Graphik und Plastik), so viel wie Verkleinern, daher heißt im verjüngten Maßstabe, die Verhältnisse alle nach kleinerem Maßstabe, doch auf eine solche Weise darzustellen, daß sie relativ, nämlich dem angenommenen kleinern Maßstab gemäß,

gehalten sind. — (Bauk.) Hier heißt auch verjüngen, einen Körper von unten nach oben zu allmählich schwächer machen, wie z. B. die Verjüngung einer Säule darin besteht, daß die Säulen nicht durchaus gleiche Dicke haben, sondern gegen das obere Ende zu etwas verdünnt oder verjüngt seyn sollen.

Verkürzung (Rhet.), die eigentlich grammatische Zusammensetzung mehrer Sätze, auch einzelner Worte; hier ist nur zu bemerken, daß eine solche Zusammenziehung nur dann Statt finden kann, wenn eine gewisse Aehnlichkeit zwischen den Sätzen ist, gehört zur Ellipse; s. d. — (Malerei.) Darstellung eines Gegenstandes nach der verschiedenen Entfernung und Lage, nach dem Augenpunct berechnet, so daß er oft kürzer erscheint, als er wirklich in der Nähe und in der Breite in der Natur ist. Eine allerdings wichtige, auf den Grundsätzen der mathematischen Perspective beruhende Regel, die aber nur in unvermeidlichen Fällen anzuwenden ist; denn in voller Entwicklung erscheinen besonders die Hauptfiguren immer schöner, als in ihren Verkürzungen passend; vorzüglich ist sie in Deckengemälden, bei welchen der Maler sich in den tiefern Standpunct des Beschauenden zu versetzen hat. Vergl. Decke und Perspective.

Verkröpfung (Bauk.), die Zusammentretung zweier, nicht gerade fortlaufender, sondern einen Winkel bildender Simsstücke. Ein verkröpftes Gebälke ist ein solches, das zwischen zwei Säulen nicht gerade, und in der Fläche des Gebälkes nicht unmittelbar über den Säulen fortläuft, sondern sich nach einem rechten Winkel etwas zurückzieht. So können auch Zocken, fortlaufende Postamente u. s. w. verkröpft werden.

Verreiben (Mal.), technischer Ausdruck in der Oelmalerei für: die aufgetragenen Farben gehörig mit einander verbinden.

Vers (Metrik), vom lat. vertere, wenden; eine Reihe oder Zeile, ursprünglich die Zeile, welche der Pflug hin und her auf dem Felde macht, die Furche, daher für eine durch Worte dargestellte Reihe rhythmisch geordneter Zeittheile, zu einem rhythmischen Ganzen abgeschlossen. Die Griechen nannten den Vers στιχος, Ordnung, und wirklich ist er auch nichts anders, als ein Theil von dem Ganzen, das in ähnlicher Ordnung immer aufs Neue zurückkehrt. Die Verse bestehen nach Beschaffenheit ihrer Hebungen aus ein- oder aus doppelfüßigen Gliedern, die man Metra oder Takte nennt. So viel gleichartige Hebungen in einem Verse wiederkehren, aus so viel Takten besteht er. Der Takt beginnt beständig mit der Hebung, und die etwa vor der ersten Hebung vorhergehende Senkung wird als Auftakt, Anacrusis, betrachtet; so daß jambische Verse wie trochäische, anapästische wie daktylische gemessen werden. Haben die Hebungen und Senkungen eines Taktes gleiches Maß, so entsteht das, was in der Musik gleicher

oder gerader Takt heißt. Die Wurzel alles geraden Taktes ist der Daktylus, in welchem sich die Hebung zur Senkung wie 2 zu 2 verhält. Ist das Maß der Hebungen und Senkungen von einander verschieden, so entsteht der sogenannte ungleiche oder dreitheilige Takt. Seine Wurzel ist der Trochäus, in welchem jenes Verhältniß wie 2 zu 1 ist. Ein ächter Daktylus kann wegen des gleichen Maßes seiner Hebung und Senkung schon für sich einen Takt ausmachen; in trochäischen und jambischen Versen hingegen, worin die Senkung eines einzelnen Fußes zu rasch verfliegt, werden je zwei Füße mit abwechselnd stärkern und schwächern Hebungen verbunden, so daß der ganze zweite Fuß als Senkung des ganzen ersten betrachtet wird, und beide dem Niederschlage und dem Aufschlage in der Musik entsprechen. Darum sagt man, letztere Verse (so wie auch die flüchtigen Daktylen der neuern Reimpoesie) würden dipodisch, die erstern monopodisch gemessen. Ein Wort, mit lauter vollen Takten, heißt vollständig, acatalectus; d. h. ohne Catalexis oder erleichterndes Schlußglied — ein solches Anfangsglied heißt Basis; unvollständig, catalectus, heißt ein Vers, der am Ende eine Pause zuläßt. Wenn von einem doppelfüßigen Takte eine ganze Hälfte fehlt, so heißt der Vers abgekürzt, brachycatalectus; wenn nach dem letzten Versgliede noch eine Silbe übrig ist, so wird er überzählig, hypercatalectus, genannt. Es gibt übrigens gereimte und ungereimte Verse, mit einem männlichen Ende, d. h. mit einer betonten Länge schließende, und weibliche, d. h. mit einer tonlosen Silbe nach einer Länge schließende Verse; dann einfache, in denen alle Versfüße oder Metra gleichartig sind; oder vermischte Verse, die aus ungleichartigen Versfüßen bestehen; oder man unterscheidet sie noch genauer nach dem Namen des in ihnen herrschenden Versfußes. So nennt man trochäische Verse die, welche durchgängig oder doch vorzugsweise aus Trochäen bestehen. Eben so jambische, daktylische, anapästische Verse rc.; endlich benennt man sie auch nach der Anzahl der Versfüße als: zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechsfüßige rc. Sieht man auf die Zahl der Metra, so gibt es unter den Versen: Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter rc.; auf die Zahl der Füße einen Quaternarius, Senarius, Octonarius rc.; auf die Zahl der Silben, einen Hendecasillabus rc.; vergl. die besondern betreffenden Artikel.

Versabschnitt entsteht, wenn mit dem Versfuß zugleich ein Wortfuß endet, und unterscheidet sich von der Cäsur (s. d.), oder dem Einschnitte wesentlich nicht nur dadurch, daß diese bloß innerhalb eines Versfußes erscheint, sondern auch durch seine Wirkung, indem der Versabschnitt trennt, während die Cäsur bindet. Er ist eigentlich überflüssig, und sein Mangel nur dann fühlbar, wenn mit ihm zugleich ein Sinnabschnitt eintritt; z. B.:

Also wandelten Beide durch Gras und blumige Kräuter
Langsam; Grillengeschwirr war ringsher, und wie erblödet
Sannen sie, scheu zu begegnen dem Blick, und redeten wenig.
Voß.

Versart. Eine bestimmte Folge von Versfüßen, die wie die Verse selbst in einfache und vermischte getheilt werden. Die Alten, besonders die Griechen, sind auch in der Bildung der Versarten unsere Lehrer, und unsern neuesten Versarten liegen die Entdeckungen der alten Prosodie zum Grunde. Wir bezeichnen daher auch noch unsere Versarten mit griechischen Namen, machen aber von der Sache selbst einen beliebigen Gebrauch, und wenden oft die alten Versfüße (eigentlich die Rhythmen der Natur) zu Weisen an, welche das Alterthum nicht kannte. Diejenigen alten Versarten, welche auch den modernen Versweisen ihren innern Charakter und Namen geben, und mit oder ohne Reim gebraucht werden können, sind: 1) als einfache Versart: die jambische, trochäische, daktylische, die wieder als heroische und elegische mit Spondeen wechselt, dann anapästische, amphibrachysche, amphimakrische und noch andere, die aber in der deutschen Poesie selten gebraucht, oder nur mit andern Versarten verbunden angewendet werden; 2) als vermischte Versart: die logaödische, äolisch-logaödische, wohin der glykonische, priapische, sapphische und phaläcische Vers gehört, dann der jambisch-anapästische, choliambische, choriambische, wozu der asklepiadeische gerechnet wird, der päonische und noch viele andere antike Formen, die sich nur gezwungen bei uns nachahmen lassen. Klopstock, Voß, Apel und Platen haben sich um diese Verpflanzung Verdienste erworben. Als neuere, aber auch von der Fremde gekommene Versarten sind der fünffüßige Jambus und der Alexandriner zu bemerken, und als Frucht des Südens: die Ottava oder achtzeilige Stanze, die Terzine, die Sestine, die Canzone, die Decime, und obgleich sie vollständige Gedichte bilden, auch das Sonett, Triolett und Rondeau (s. alle einz. Artikel).

Verschlingung (Metrik). In Beziehung auf den Reim s. d. In Beziehung auf den Vers ist sie die Ueberschreitung, das Enjambement der Franzosen, eine poetische Licenz, den Sinn einer Verszeile in den folgenden hineinzuziehen, die aber nicht zu weit auszudehnen ist; vergl. Versabschnitt.

Verschönerung ist wohl ein Gegenstand verschiedener schöner Künste, vorzüglich der Bau- und Gartenkunst, die Verschönerung der Wirklichkeit aber, wie einige Kunstlehrer wollen, als oberstes Kunstprincip anzunehmen, macht, nach Dambeck, der Würde der Kunst wesentlichen Eintrag, denn es streitet gegen Freiheit und Selbstschöpfung derselben; es ist von einer Seite zu eng, denn nicht allen schönen Künsten und ihren besondern

Formen ist Befolgung desselben in allen Fällen möglich und noch weniger erstreckt sich seine Giltigkeit auf alle einzelnen Kunstwerke. Was verschönert wohl eigentlich der lyrische Dichter, wenn er seine Empfindungen ausströmt? Er theilt uns schönere Empfindungen mit, als andere Menschen bei ähnlichen Anlässen haben; aber kann man wohl richtig sagen, er habe die Empfindungen dieser verschönert? Was verschönert der epische Dichter, wenn er, wie Homer einen Thersit, oder der dramatische, wenn er, wie Shakespeare im Lear, eine Regan, eine Gonerill darstellt? — Idealisirt haben sie ohne Zweifel auch diese schlechten Charaktere, aber darum wahrlich noch nicht verschönert. Wesen haben sie dargestellt, nur nach dem Standpunkte zu beurtheilen, den sie im Ganzen einnehmen, und nach dem Grade ihrer Mitwirkung zu dem beabsichtigten Haupteindrucke, aber verschönert stehen doch eigentlich diese Charaktere nicht da. Wie soll es ferner der zeichnende Künstler, wie selbst der Maler beginnen, so manche Scenen aus der Natur, z. B. Sonnenauf- und Untergang, das Firmament mit seinen Millionen von Sternen in einer verschönerten Darstellung wieder zu geben? Nicht nur verschönern kann der Künstler hier nicht, sondern er muß in dem ungleichen Wettkampfe mit der Natur diesem vielmehr unterliegen, und sich höchstens mit dem Lobe möglichster Annäherung an solche begnügen. Faßte man endlich den Grundsatz: Verschönerung der Wirklichkeit, in dem Sinne auf, daß Kunstwerke selbst zur Verschönerung dienen, so ist es allerdings wohl möglich, daß irgend ein Reicher Gemälde, Bildsäulen u. s. w. kauft, bloß um Lücken und Nischen damit auszufüllen und zu verzieren; aber Niemand wird doch wohl darum behaupten wollen, schöne Kunstwerke seien überhaupt oder gar ausschließend zu diesem Zwecke vorhanden, und folglich sei dieß ihr Princip. Von der andern Seite ist dieser Grundsatz zu weit, denn auch mechanische und Tonkünste können sich des Schönen nebenher zur Veredlung der Gegenstände bedienen und diese demnach verschönern, wie dieß z. B. bei der bürgl. Baukunst, bei Manufactur und Fabrikkünsten der Fall ist. Endlich bleiben immer noch die Fragen übrig, warum soll die Wirklichkeit verschönert, warum den Gegenständen unserer Vorstellungen größere sinnliche Kraft eingeprägt werden? Fragen, die von selbst schon ein höheres Princip der freien Künste ahnen lassen.

Versetzung (Mus.), unmittelbare Wiederholung eines melodischen Gliedes in derselben Tonart zwar, aber auf anderen Stufen der Tonleiter, wodurch sie sich von der Rosalie unterscheidet.

Versetzungszeichen (Mus.), diese sind das Kreuz, das Be und der Auflöser, weil sie die Noten, vor welchen sie stehen, erhöhen oder erniedern.

Versfuß s. Fuß. Zur deutlichen Uebersicht mögen hier die Namen der verschiedenen Versfüße nach der Zahl der Silben und der Zeitmomente folgen; sie haben griechische Benennungen. Ein Vorschlag Perschke's anstatt dieser fremden Namen deutsche Dichternamen zu wählen, welche zugleich das Metrum ausdrücken, wie die folgenden Beispiele zeigen, ist nicht populär geworden, eben so wenig die Verdeutschung. Es gibt nun folgende Versfüße oder gleichviel Versglieder:

a) Zweisilbige:

Spondeus	— —	z. B.	Klopstock
Trochäus o. Choreus	— ◡	»	Hölty
Jambus	◡ —	»	von Kleist
Pyrrhychius	◡ ◡		fehlt der deutschen Sprache in einem zweisilbigen Worte.

b) Dreitheilige:

Daktylus	— ◡ ◡	z. B.	Ossian
Anapäst	◡ ◡ —	»	der Homer
Amphimacer o. Creticus	— ◡ —	»	Sonnenberg
Amphibrachys o. Skolius	◡ — ◡	»	von Schiller
Bacchius	◡ — —	»	von Stollberg
Antibacchius o. Palimbacchius	— — ◡	»	Blumauer
Molossus	— — —	»	Klopstock-Voß
Tribrachys	◡ ◡ ◡		fehlt der deutschen Sprache.

c) Viertheilige, die durch mannichfaltige Zusammensetzungen der vorigen sich bilden:

Dispondeus	— — — —	z. B.	Klopstock-Klopstock
Choriambus	— ◡ ◡ —	»	Ossian-Voß
Antispast	◡ — — ◡	»	von Kleist-Hölty
Dijambus	◡ — ◡ —	»	von Hagedorn
Ditrochäus o. Dichoreus	— ◡ — ◡	»	Kosegarten
Jonicus a majori	— — ◡ ◡	»	Voß-Ossian
Jonicus a minori	◡ ◡ — —	»	der Homer Voß
Vier Epitrite a)	◡ — — —	»	von Kleist-Klopstock

	b)	— ◡ — —	z. B.	Hölty-Klopstock
	c)	— — ◡ —	»	Klopstock von Kleist
	d)	— — — ◡	»	Klopstock Hölty
Vier Päonen	a)	— ◡ ◡ ◡	»	Virgilius
	b)	◡ — ◡ ◡	»	von Alxinger
	c)	◡ ◡ — ◡	»	Zachariä
	d)	◡ ◡ ◡ —	»	Religion
Proceleusmaticus		◡ ◡ ◡ ◡		kann im Deutschen nicht durch ein Wort gegeben werden.

Die fünftheiligen sind veraltet. Nur ein fünftheiliger Versfuß verdient noch erwähnt zu werden: der Dochmius (◡ — — ◡ —), welcher entsteht, indem man dem Antispast am Schlusse noch eine Länge beifügt, also achtzeitig ist; z. B.:

◡ — — ◡ —
Gebirgskräuterduft.

Ueber die Beschaffenheit und den eigenthümlichen Charakter jedes Versfußes s. die einzelnen Artikel.

Versglied soviel wie Versfuß; s. d.

Verskunst oder Verslehre, die Mechanik der Poesie. Das materielle Element derselben, deren Aufgabe nach Heyse die wissenschaftliche Beantwortung der Frage ist: Wie und nach welchen Gesetzen wird die Sprache ihrer körperlichen Seite nach als Material der Poesie angewendet? Die Verskunst verhält sich ungefähr zur Dichtkunst, wie die Grammatik zur Rede überhaupt (nicht zur Prosa allein; denn auch die Poesie setzt die Grammatik voraus). Die Grammatik hat die allgemeinen Sprachgesetze zu ihrem Gegenstande, die Metrik die Gesetze des Versbaues. Beide Wissenschaften haben eine geistige Grundlage; denn die Sprachgesetze sind eben so wenig, wie die Gesetze des Versbaues ein Willkürliches oder Zufälliges; sondern sie sind in der Natur des menschlichen Geistes überhaupt und dessen jedesmaliger besonderen Gestaltung in dem einzelnen Volke und seiner Sprache nothwendig gegründet, und es muß das Streben des Grammatikers wie des Metrikers seyn, diese innere Nothwendigkeit aufzuzeigen. Beide Wissenschaften aber haben nur die Form der Sprache zu ihrem Gegenstande. Der Grammatiker untersucht nur, ob ein Gedanke, den Gesetzen der Sprache gemäß, sprachrichtig, ausgedrückt ist; ob er an sich logisch richtig oder falsch ist, kümmert ihn nicht. Eben so frage der Metriker nur, ob ein Gedicht in seiner Form den Gesetzen des Versbaues entspricht, ohne auf dessen innern ästhetischen Werth zu sehen. Es kann ein Gedicht metrisch vollkommen richtig

aufgefaßt seyn, ohne den höheren, geistigen Forderungen der Kunst nur im geringsten zu entsprechen; eben so kann ein Satz grammatisch richtig seyn und dennoch einen ganz falschen Gedanken enthalten. Daher kann freilich die Kenntniß der Metrik eben so wenig Jemand zum Dichter machen, wie die Kenntniß der Grammatik allein den guten Schriftsteller macht. Aber auch die Bekanntschaft mit den Regeln der Poetik macht keineswegs den Dichter (der, wie jeder Künstler, der natürlichen Anlage, des Genies bedarf); höchstens den Kenner und Beurtheiler poetischer Erzeugnisse. — Nicht einmal zum Verskünstler macht die Metrik einen Jeden, der mit ihren Regeln vertraut ist; denn auch dazu gehört natürliches Talent. So unentbehrlich aber die Grammatik einem Jeden ist, der richtig sprechen und schreiben will, eben so nothwendig ist die gründliche Bekanntschaft mit den Gesetzen der Verslehre nicht nur dem Dichter, sondern auch demjenigen Leser poetischer Werke, der diese vollkommen genießen und keine Schönheit derselben entbehren will. Eine allgemeine Verskunst, wie eine allgemeine Grammatik, gibt es nicht, da der Gegenstand der Verskunst nicht logischer Bestimmung fähig ist, sondern mehr das Charakteristische der Nationen hinsichtlich des Wohllautes in der Sprache angibt. So ist das Charakteristische des antiken Verses Silbenmessung, die des modernen mehr Silbenzählung, obgleich auch beides theilweise wieder beiden gemein ist. Durch das Uebertragen der antiken Versbildung auf moderne Sprachen wurde die Verskunst etwas allgemeiner, und in dieser Beziehung lassen sich einige allgemeine Sätze zu ihrer Bestimmung mittheilen. Die Verskunst hat es besonders mit dreierlei zu thun: mit dem Rhythmus oder der musikalischen Form des Gedichtes, abgesehen von den Worten oder dem Text; mit dem Metrum oder dem Proportionalmaß des Rhythmus in der Zeit, und der Prosodie, oder dem Maß der einzelnen Silben nach ihren Zeitverhältnissen. Unter Rhythmus versteht man, wie Grotefend lehrt, ein abgezähltes Zeitmaß der Bewegung; entweder für das Gefühl, wie bei dem Pulse, oder für das Auge, wie bei dem Tanzen, oder für das Gehör, wie bei den Tönen in der Musik und in den Lauten der Sprache. Es gehören zwei Stücke dazu, eine Folge von Bewegungen in der Zeit und eine Unterbrechung derselben durch angemessene Zwischenräume. Die kleinsten rhythmischen Größen sind Füße, aus diesen werden Verse, und aus diesen wieder Strophen zusammengesetzt. Ein Versfuß ist eine nach rhythmischen Regeln und ohne Beachtung des Sinnes abgeschnittene Silbenreihe, als ergänzender Theil eines Verses betrachtet. Die Eigenthümlichkeit eines Fußes beruht auf der Tonstellung und auf dem Zeitmaße. In jedem Fuße werden ein oder zwei Silben — eigentlich nur die Vocale darin — mit einem größern Nachdruck — Ictus — als die

übrigen ausgesprochen; von diesen Theilen sagt man, sie haben den Ton — Accent — oder: sie stehen in der Hebung — Arsis; — von den andern, sie befinden sich in der Senkung. In der Verschiedenheit dieser Hebungen und Senkungen liegt der Grund des Rhythmus. Je vielfacher und ebenmäßiger zugleich in Folge und Dauer die Verschiedenheit zwischen ihnen ist, desto mannichfaltiger und schöner wird das rhythmische Ganze. — Der Accent wird mit einem schrägen Striche von der Rechten zur Linken über den Silben angedeutet; z. B.:

Sei dér Ge | sáng viel | tónig im | wéchselnden | Tánz der Em | pfíndung.

Ein anderer Unterschied zwischen den Silben eines Fußes beruht auf der verschiedenen Dauer der Zeit, die man sich zu ihrem Aussprechen nimmt. Eine Silbe, bei welcher der Sprechende zweimal so lange verweilt, als bei einer andern, heißt lang, so wie diese kurz. Das Maß der kurzen Silben gilt als Grundeinheit des Silbenmaßes und wird Zeit — mora — oder Zeittheil genannt. Es gibt aber auch mittelzeitige (s. d.). Die Silbenlänge wird mit einem Querstriche (—), die Silbenkürze mit einem nach oben geöffneten Halbkreise (◡) bezeichnet. Wenn lange und kurze Silben mit einander verbunden sind, so kommen die erstern am natürlichsten in die Hebung, die letztern in die Senkung zu stehen. Man darf jedoch die Hebung nicht mit der Länge, die Senkung nicht mit der Kürze verwechseln, da eine Kürze auch in der Hebung, und eine Länge auch in der Senkung stehen kann. In der deutschen Sprache richtet sich die rhythmische Betonung in der Hauptsache ganz nach der prosaischen des gemeinen Lebens. Es entscheidet hier die Bedeutsamkeit der Silben. Der Wohlklang des Verses, der ans dem Silbenmaße an und für sich selbst, ohne Rücksicht auf Uebereinstimmung mit dem Inhalte entspringt, erfordert nach Bürger mechanische und prosodische Richtigkeit, Sonorität und geschickte Abwechslung. Die mechanische Richtigkeit des Verses besteht in folgenden Stücken: a) Man muß die Quantität beobachten, und gleichartige Füße gebrauchen, damit der Leser nicht anstoße, oder den Vers gar auf zwei- oder mehrerlei metrische Art lese. b) Die Cäsur oder die Einschnitte, besonders in längern Versen in Acht nehmen, und die Verse nicht in eben so viel Füße zerfallen lassen, als sie einzelne Wörter enthalten. c) Die Abschnitte gehörig anbringen, und nicht etwa auf ein Wort legen, das offenbar kurz ist, oder den Sinn und den Fuß des Verses aufhält; z. B. Unmöglich ist es der | Gewalt zu widerstehen. d) Die Region oder den Ort, den jeder Fuß in einem Verse einnimmt, mit den bestimmten Füßen versehen, damit der Vers seinen Charakter behält; und endlich e) muß man den Vers mit einem ganzen, ungetheilten Worte

schließen, und folglich zusammengehörende Wörter nicht aus einem Verse in den andern hinüber schleppen. Da ferner die Verhältnisse des Silbenmaßes leicht müssen zusammen wahrgenommen und empfunden werden können, so muß der Dichter weder zu lange noch zu verwickelte Silbenmaße wählen. Außer der Richtigkeit müssen die Verse Sonorität haben, d. i. dürfen weder durch Härten noch durch Gleichklang, noch durch Eintönigkeit den Gehör- und Sprachwerkzeugen beschwerlich fallen. Daher muß man besonders rauhe und ungeschickt angebrachte Elisionen, Anhäufung der Elisionen und einsilbigen Wörter, Härte, übereintönende Wörter in der Mitte der Verse u. s. w. vermeiden. Was die erforderliche geschickte Abwechslung betrifft, so muß man, so weit die Natur des Silbenmaßes es zuläßt, und der Inhalt des Gedichtes es erfordert, Füße, Einschnitte, Abschnitte und Schlußfälle gehörig abwechseln lassen. Da jedes Silbenmaß einen gewissen Ideengang nachahmt, einen gewissen herrschenden Gemüthszustand ausdrückt, und die Empfindung des Dichters unterstützt, so ist die kluge Wahl eines dem Inhalte des Gedichtes und der Dichtungsart angemessenen Silbenmaßes von großer Wichtigkeit. Die Dichtungsarten erfordern bald eine künstlichere und prächtigere, bald eine freiere und nachläßigere, bald eine längere, bald eine kürzere Versart. Verfeinerung des Gehörs und öfteres lautes Lesen, oder aufmerksames Anhören der vorzüglichsten Muster ist zugleich Mittel zur Fertigkeit im Versbau zu gelangen; s. Rhythmus, Accent, Prosodie, Reim, Vers, Versart und Quantität.

Verwandtschaft der Töne und Tonarten. Eine klingende Saite erzeugt gleichzeitig mit dem Grundtone auch die Octave und die Oberquinte desselben, s. Beitöne; ein Horn, eine Trompete geben als erste und am leichtesten hervorzubringende Intervalle den Grundton nebst seiner Octave, seiner Oberquinte und Decime, folglich alle Bestandtheile des Dreiklanges; das Ohr faßt am geschwindesten diesen consonirenden Accord, folglich sind diese Elemente auf das Engste mit einander verwandt, was auch die im Artikel: Verhältniß der Intervalle, erklärte, harmonische Tonleiter darthut, weil diese Tonverhältnisse durch die einfachsten Zahlen ausgedrückt sind, die Octave durch 1 : 2, die Quinte durch 2 : 3, die Quarte durch 3 . 4, die große Terze durch 4 : 5 u. s. w. Daß übrigens die beiden Quinten des Grundtones, denn die Quarte ist nur eine umgekehrte Quinte, in der Affinität näher stehen, als die große Terze, ist in der Natur gegründet, weil dies Intervall consonirender und allgemeiner ist, während die Terze schon näher bestimmt und schärfer abscheidet. Aus dieser Verwandtschaft der Töne entwickelt sich die Verwandtschaft der Tonarten, welche von der größern oder kleinern Anzahl von Tönen ab-

hängt, die sie mit einander gemein haben. So modulirt man leicht und auf eine dem Ohre angenehme Weise von c nach g, von c nach f, nach a, nach e. Wogegen der Uebergang von c dur nach d dur nur als Modulation nach g dur erträglich ist, im absoluten Sinne aber das Ohr beleidigt, weil beide Tonarten kein gemeinschaftliches Intervall haben. Beobachtet man diese Verwandtschaften der Tonarten, so wird die Modulation stets natürlich seyn, und nie das Ohr zerreißen; leider! will man jetzt mehr frappiren, als angenehm anregen, daher die Menge harter Uebergänge, die ohne Noth verschwendet, ihre Wirksamkeit verlieren, und statt die Kunst, nur die Unwissenheit des Componisten darthun.

Verwaschen (Mal.), das leichte Uebergehen der Schattirungen, besonders in Wasserfarben; auch tadelnder Ausdruck, das Unnatürliche, Verblasene der Formen zu bezeichnen.

Verwechslung der Auflösung (Mus.) findet Statt, wenn die Auflösung einer Dissonanz in einer Stimme geschieht, in welcher die Dissonanz nicht enthalten ist.

Verwicklung (Aesth.) s. Knoten.

Verzierung s. Decoration und Beiwerk.

Vibriren, Vibration s. Klang und Schwingung.

Vibrato, mit Kraft, mit Schwung, vibrirend, klangvoll vorgetragen, musikalische Vortragsbezeichnung.

Vielfache Verhältnisse (Mus.) nennt man diejenigen, wo ein Intervall um eine oder mehre Octaven von seinem Grundtone abgerückt ist. Da das Verhältniß der Octave 1 : 2 ist, so wird das Verhältniß der zweifachen Octave 1 : 4 seyn. Eben so ist die zweifache Quinte oder Duodecime in dem Verhältnisse von 2 : 6 oder 1 : 3, weil das der einfachen 2 : 3 ist. Um von vielfachen zu einfachen Verhältnissen zurückzukehren, darf man nur 7, nämlich die Zahl der Töne der Octave, von der angegebenen Zahl, so oft es geht, abziehen. Die Tredecime, das dreizehnte Intervall wird auf diese Weise sogleich als Octave der Sexte erkannt, was auch umgekehrt gilt.

Vielgriffig (Mus.) heißen jene Stellen der Clavierstücke, wo mehre vollständige Accorde auf einander folgen, so daß alle Finger beschäftigt sind.

Vierer, melodische Periode von vier Takten.

Vierhändig s. a quattro mani. Man hat auch in neuerer Zeit sechs-, acht-, ja sechzehnhändige Clavierstücke für drei, vier, acht Fortepianos versucht. Im Concertsaale haben sie nur geringe Wirkung hervorgebracht, ein Umstand, der wahre Kunstfreunde erfreuen muß, denn es war eine Verirrung.

Vierklang, ein aus vier Tönen bestehender Accord, wie z. B. der kleine Septimenaccord g, h. d, f.

Vierstimmig, vierstimmiger Accord, vierstimmiger Satz, heißt theils ein Vierklang, theils eine Composition für vier Stimmen, die alle wesentlich und sowohl harmonisch als melodisch mit einander verbunden sind. Auf Gesangstücke angewendet, bedeutet vierstimmig so viel, als für die vier Hauptstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß componirt.

Viertel, Viertelnote, Viertelpause, eine Note oder Pause, welche den vierten Theil eines ganzen oder Viervierteltaktes gilt; s. Noten.

Vierundsechzigtheile, eine Notengattung, welche durch Zergliederung eines Sechzehntheiles in vier gleiche Noten entstehet; vier und sechzig solcher Noten machen einen Viervierteltakt aus, daher der Name. Der Stiel dieser Noten ist viermal durchstrichen.

Vignette (fr. Graphik), so nennt man par excellence kleine Kupferstiche, die entweder meistens am Titelblatte eines Buches stehen, oder wohl auch im Texte selbst zerstreut sind. Ihren Namen sollen sie daher haben, weil bei den alten Manuscripten die Miniaturen zu Anfange eines Capitels, oder oben an den Seiten oft mit Weinblättern (vignes) verzeichnet waren, an deren Stelle in der Folge kleine Holzschnitte, dann Kupferstiche traten. Ausgezeichnet schöne und geistreiche Vignetten lieferte in neuerer Zeit, — wo die Vignetten seltener, meist nur in Prachtausgaben erscheinen — der geschickte Kupferstecher Carl Rahl in Wien, zu Goethe's und andern Werken, größtentheils nach Schnorr's Zeichnungen.

Villa (vom Lat., Bauk.) s. Landhaus.

Viola (franz. alto), auch Viole oder Altviole, ein Bogeninstrument, etwas größer als die Violine, das mit vier Saiten bespannt ist, die in die Töne c, g, d und a gestimmt werden. Die zwei tiefsten Saiten sind übersponnen. Die Viola ist dem Bogenquartett das, was die Tenorstimme dem vierstimmigen Gesange, nämlich dazu bestimmt, die tiefere Mittelstimme vorzutragen. Von den ältern Componisten ganz vernachläßigt, diente sie meistens nur dazu, den Baß in der Octave zu verdoppeln, und manche neuere Italiener wissen sie auch jetzt nicht besser zu verwenden. Sie ist aber im Orchester eben so wirksam, als sie sich brauchbar erweiset; nur muß sie viel stärker besetzt seyn, als es gewöhnlich geschieht, weil ihr Ton nicht so durchdringend ist, als der Ton der Violine, weßhalb sie auch zum Vortrage eines Solo oder als Concertinstrument weniger anwendbar ist. Im Quartette und Quintette ist sie unentbehrlich. In den letztern, so wie im Orchester, erscheint sie meistens doppelt, als Viola prima e seconda, die in Orchestercompositionen gewöhnlich in eine Stimme zusammengeschrieben werden, damit die beiden Musiker, welche daraus spielen, sich gehörig abtheilen können. Die Behandlungsart der Viole

ist von der der Violine nicht verschieden, nur läßt man sie selten in die höhern Lagen hinaufgehen, weil sie dann ihre Individualität verliert. Die Musik für die Viole wird in den Altschlüssel gesetzt, und der Violinschlüssel nur für höhere Applicaturen verwendet. Manche nennen sie Bratsche, den italienischen veralteten Ausdruck: Viola da braccio, verstümmelnd. Es gab einst mehre Gattungen von Violen, als: Viola bastarda, Viola da gamba, ein Mittelding zwischen Violoncell und Bariton, zugleich die Benennung einer besondern, sehr angenehmen Stimme der Orgel, Viola di bordone, Viola di spalla, Violetta, Violet anglais, par dessus de viole, viola tenore, basse de viole. Es genügt, die Benennungen dieser Instrumente hier anzuführen, da sie mit Recht nicht mehr im Gebrauche sind. Cherubini in seinem Requiem, Méhul in der Oper Uthal, Berlioz in seiner Symphonie, die den Titel Harold führt, haben die Viole als Hauptinstrument mit vielem Geschicke benützt.

Violet (Mal.), gemischte Farbe von blau und roth, mehr in das Blaue hinüberspielend.

Violine (vom Ital., Mus.), ein Bogeninstrument, das mit vier in g, d, a, e gestimmten Saiten bezogen wird. Unter diesen ist nur die tiefste, die g Saite, übersponnen. Manche Virtuosen, z. B. Paganini, Ghys u. a. haben bald nur die g Saite anders, z. B. in a oder b, bald alle Saiten anders gestimmt, und dadurch überraschende Wirkungen hervorgebracht, im Ganzen aber bleibt die gewöhnliche Stimmung auch die zweckmäßigste. Die Violine glänzt als Concertinstrument, durch sie haben Corelli, Tartini, Viotti, Rode, Kreuzer, Baillot, Lafont, Beriot, Mayseder, Böhm u. v. A. die Zuhörer entzückt, und auch im Orchester bewährt sie sich als das tauglichste und wirksamste Tonwerkzeug, sowohl zum Vortrage der Melodie, denn als Begleitungsstimme. Früher spielte man sie mit kurzem Bogen und wendete die Flageolettöne oft an, eine Manier, welche Paganini ins Leben zurückgerufen hat, und zwar groß, ja unerreichbar dasteht, aber alle diejenigen, die ihm nachahmen wollten, auf Abwege geführt hat. Durch Tartini und nach ihm durch Rode, Kreuzer und Baillot und die Schule des Pariser Conservatoriums ist aber der lange Bogenstrich und der grandiose, breite, gesangvolle Vortrag eingeführt worden, der noch jetzt als der einzig wahre der Natur des Instrumentes entsprechende, beobachtet und gepflegt wird. Dieses Instrument ist der zartesten Nüancen fähig und der König des Orchesters. In mehrstimmigen Stücken verwendet man meistens zwei Violinen, die erste (Prim-) zur Oberstimme, die zweite (Secundvioline) zur höchsten Mittelstimme, und besetzt jede dieser Stimmen einfach, oder zwei-, drei-, vier-, ja vier und zwanzigfach, wodurch die Wirkung erhöht wird. Die Musik für die Violine

wird in den g-Schlüssel (Violinschlüssel) gesetzt. Es gibt mehre Violinschulen, von Rode, Kreuzer und Baillot, von Spohr u. a. Die erste verdient noch immer unbedingt den Vorzug. Es gibt auch Violinen von kleinerer Dimension, die Terz-, Quartgeige, die Pochette oder Tanzgeige, es sei genug ihrer erwähnt zu haben.

Violinschlüssel. G Schlüssel auf der zweiten Linie; s. Noten.

Violon (ital. Violone), der Contrabaß; s. d. A. Eine sechzehnfüßige Stimme in dem Pedale der Orgel nennt man auch Violon oder Violonbaß.

Violoncell (abgekürzt Cello), ein Bogeninstrument, das mit vier, in die Töne c, g, d und a gestimmten Saiten, von welchen die zwei tiefsten übersponnen sind, bezogen und vermuthlich aus der Viola da gamba hervorgegangen ist. Das Violoncell ist ein vorzügliches Solo- und Begleitungsinstrument, beim Quartette oder Quintette trägt es die Baßstimme vor, im Orchester dient es theils zur Verstärkung und Verdeutlichung des Basses, theils als Haupt- oder Mittelstimme, und wird in den neuesten Compositionen sehr wirksam verwendet. Besonders schön und wohlklingend ist die erste Octave auf der a-Saite. Die tiefen Töne wissen viele, sonst geschickte Spieler nicht gehörig herauszubringen, und der Ton schlägt oft in die Octave über. Bernhard Romberg kann als der Vater des Violoncelles betrachtet werden; Merk, Bohrer, Batta u. A. sind mit großem Erfolge in seine Fußstapfen getreten; die Bogenführung auf dem Violoncelle kommt fast der auf der Violine gleich; die Fingersetzung ist einfach, nur setzen die Violoncellspieler oft den Daumen auf die Saiten auf, dadurch eine Art beweglichen Steges bildend, um die höhern Töne hervorzubringen, indessen tritt dadurch dieses schöne Instrument in ein fremdes Gebiet über, denn seine schönsten Töne befinden sich in der Mittellage. Im Orchester verwendet man meistens mehre Violoncelle; das beste Verhältniß geben zwei Violoncelle zu jedem Contrabasse. Die Stücke für das Violoncell sind in den Baßschlüssel gesetzt; für die Mittellage bedient man sich häufig des Tenor-, für die höhern Töne des Violinschlüssels, dem Beethoven in seinen Compositionen eine von der gewöhnlichen abweichende Bedeutung gibt, indem er ihn um eine Octave tiefer nimmt, als die andern Componisten.

Virtuose, Virtuosität (von virtus, Mannheit, Tugend), ausgezeichnete, seltene, meist technische Kunstfertigkeit, von der Natur geschenkt, oder durch Fleiß erworben. Wiewohl es natürlich in allen Künsten Virtuosen gibt, versteht man doch besonders gewöhnlich Tonkünstler darunter, Sänger oder Instrumentalisten, die es im Vortrage der Solostimmen zu einem vorzüglichen Grade von Kunstfertigkeit gebracht haben; s. Kunst.

Vivace, lebhaft, vivacissimo, auf das Lebhafteste, musikalische Vortrags- und Zeitmaßbestimmungen, welche auch oft in Verbindung mit andern erscheinen, als allegretto vivace, allegro vivace. Vivo hat dieselbe Bedeutung.

Vocalmusik. Musik für den Gesang mit oder ohne Instrumentalbegleitung im Gegensatze zur Instrumentalmusik. Daher Vokalterzett, Quartett, Musikstücke für drei oder vier Singstimmen, in welchem Sinne es meistens ohne Begleitung verstanden wird. Um Vocalmusik gut zu componiren, muß man zu singen verstehen, und hierin stehen viele deutsche Tonsetzer den italienischen nach. Indessen nimmt die jetzige Vocalmusik eine traurige, verderbliche Richtung; man fordert immer mehr von allen Sängern, weil einige mehr leisten, als früher geleistet wurde, man erdrückt sie immer mehr durch die Orchestermassen, und gegen dieses Geräusch scheinen die Stimmen wirklich abzunehmen. Die Schule der Geläufigkeit, die jeder Sänger durchwandern muß, schadet übrigens der Kraft, wenn nicht besondere Vorsicht angewendet wird, und so läßt sich nicht absehen, wohin dieß alles führen soll. Bei diesem Stande der Dinge scheint Rückkehr zu größerer Einfachheit durchaus unerläßlich.

Voce, Singstimme, colla voce, mit der Sing- oder Solostimme, um anzudeuten, daß sich die Begleitungsstimmen ganz nach ihr richten müssen.

Vogelperspective (Graphik). Zeichnung eines Gegenstandes, meist Grundrisses in der wirklichen oder angenommenen Perspective von oben herab, in der Anschauung eines über das Ganze schwebenden Vogels; vergl. Perspective.

Volata, **Volatina**, kleine Roulade oder Lauf, meistens in diatonischer Tonfolge, der zur Verzierung des Gesanges dient, und in schnellem Zeitmaße ausgeführt wird. Die neuesten Compositionen wimmeln davon.

Volkslied (Poet.), das im Volke lebende, aus Sinn, Sitten, Geschichte und Sprache desselben eigenthümlich hervorgegangene Lied, verschieden nach dem Gegenstande, den es behandelt, als: Tanz-, Wiegen-, Trink-, Hirten-, Jäger-, Fischerlied ꝛc. Die Vereinigung des Gesanges mit der Poesie ist eben so alt, als beide selbst, und allgemein, selbst die Horden der Wilden haben ihre Volkslieder. In diesen Klängen und Weisen ist die Hauptsache: Wahrheit, Innigkeit und Lebendigkeit des Gedankens, Leichtigkeit und Gemeinfaßlichkeit des Ausdruckes, minder die Vollendung der Form. Die Rhapsoden, die Skalden, die Minstrels, die Troubadours, und die Minne- und Meistersänger waren es, welche dazu berufen, in früherer Zeit Volkslieder dichteten und sangen, die späterhin gesammelt und häufig nachgeahmt wurden, wie wir

daher nicht bloß altschottische und neufranzösische, alemannische und österreichische, sondern auch serbische, russische, neugriechische Volkslieder in Ueberfluß besitzen. Simon Dach's und Paul Flemming's Dichtungen dieser Art sind aus der frühern Zeit, wie aus der spätern jene von Bürger, Langbein, Uhland, Hebel rc. in Volkes Munde. Eigentliche in Blut und Fleisch aller Volksclassen übergehende, allgemeine Popularität genießende Volksgesänge kommen jetzt hauptsächlich aus Opern und Possen, wie bei den Franzosen die Couplets und in Deutschland die Liedchen mit Refrains aus Schikaneder's und Raimund's Zauberstücken; vergl. Lied und Vaudeville.

Volksliteratur, Volkspoesie, Volksmusik s. Nationalliteratur.

Volksschauspiel. Jedes allgemeine zum Schauen für die große Masse berechnete Spectakel. — (Poetik). Ein dramatisches Product mit äußerem Glanz, sowohl für das Volk, als aus dem Volke, nämlich nach einem Stoffe aus dem eigenthümlichen Gebiete der Volkssage oder vaterländischen Historie. In diesem Sinne ist Faust, ohne metaphysische Beigabe, ein Volksschauspiel zu nennen, wie der Freischütz, das Donauweibchen rc. Volksopern; über die Species Schauspiel s. daselbst.

Volkstheater. In dessen Ressort gehören, als Nebentheater in großen Städten zur Unterhaltung der mindern Klasse bestimmt, Possen, Zauber- und Spectakelstücke, auch Travestien, hauptsächlich in drastischen Frescogemälden, im Volksdialekte Sitten und Gebräuche der untern Stände schildernd. Eine solche volksthümliche Schaubühne, als Fortsetzung des früher blos improvisirenden Hanswurstes, war in musterhafter Vollendung, besonders durch Hafner's, Kringsteiners, Gleich's, Bäuerle's und Meisl's treffliche Localdichtungen das Theater in der Leopoldstadt in Wien, bis es später, seine Sphäre überschreitend, hauptsächlich durch des hyperpoetischen Raimund's allegorische Fantasiestücke seinem eigentlichen Standpuncte entrückt wurde.

Vollkommenheit (Aesth.) haben einige Kunstphilosophen, und zwar als Darstellung sinnlich erkannter Vollkommenheit zum obersten ästhetischen Axiom erheben wollen, wie wenig aber diese Formel ausreicht, darüber s. im Anhange: Baumgarten.

Vorausnahme (Mus.), Anticipation, eine Gattung von Syncopation, wenn nämlich zwei Stimmen in gleicher Bewegung diatonisch in Consonanzen, z. B. in Terzen fortschreiten, und die eine um einen Taktheil früher die darüber oder darunter zunächst liegende Tonstufe intonirt, und so lange aushält, bis die andere ihr nachkommt, weil gleichsam die folgende Consonanz anticipirt wird.

Vorbau (Bauk.), ein zum Schutze eines andern Gebäudes vor demselben aufgeführter Bau, gewöhnlich mit einem Fronton geziert, oder auch Weiterrückung eines andern Gebäudes.

Vorhalt (Mus.). Die Aufhaltung oder das Fortklingen eines Tones aus dem vorhergehenden Accorde auf den Grundton des folgenden. So ist der $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$ Accord nur ein Vorhalt des Dreiklanges oder vielmehr die None der Vorhalt der Octave.

Vorriß (Bauk.). Die Abzeichnung zur Bestimmung des Raumes bei dem Grundbau eines Gebäudes.

Vorschlag (Bauk.). Der untere, oben schwächere, nicht lothrecht in die Höhe gehende Vorsprung einer Mauer mit einer Biegung.

Vorschlag (ital. appoggiatura, Mus.), eine Note, welche um eine Stufe über oder unter der melodischen Hauptnote steht, und an diese angeschleift wird. Er wird mittelst einer kleinen Note dargestellt, die ihren Stiel nach oben und im Takte keine Geltung hat. Man unterscheidet den langen und den kurzen Vorschlag, der erste wird immer merklich accentuirt und gilt die Hälfte des Werthes der Note, wenn sie zweitheilig, zwei Theile von ihrem Werthe, wenn sie dreitheilig oder punctirt ist, und ihren ganzen Werth, wenn sie durch einen Bogen mit einer gleichnamigen verbunden ist. Der kurze Vorschlag entzieht dagegen der Hauptnote nur sehr wenig von ihrem Werthe, und der Accent fällt immer auf die letztere. Er wird meistens als Achtel oder Sechzehntheil dargestellt, und durch den Stiel der Note ist ein kurzer Querstrich gezogen. Er findet Statt vor allen Triolen, vor mehrmal wiederholten, vor springenden, vor synkopirten Noten, wenn er einen Sprung zur Note macht, vor Figuren, die aus einerlei Notengattungen bestehen, vor punctirten Noten in schneller Bewegung u. s. w. Im Anfange eines Stückes oder eines Solos soll man ihn nicht anwenden, obgleich auch diese Regel ihre Ausnahme hat. Wird dem Vorschlage noch ein Nötchen beigefügt, z. B. die unmittelbar über oder unter der Hauptnote stehende Tonstufe, so entsteht der Doppelvorschlag, der meistens schnell ausgeführt werden muß. Componisten thun immer besser, die Noten förmlich auszuschreiben. — (Metrik) s. Anakrusis.

Vorschopf (Bauk.). Die gleich beim Eingange eines Gebäudes befindliche, mit einem flachen Dache versehene, und mit Säulen verzierte Halle, eine Art Vorhaus.

Vorspiel (Poetik), ist als ein für sich abgeschlossenes Product, ein kurzes einactiges Gelegenheitsstück zu irgend einer großartigen Festlichkeit, gewöhnlich allegorisch gehalten. Mit einem größern dramatischen Werke zusammenhängend dient das Vorspiel aber als vorbereitende Einleitung, und zwar nicht blos, wie die

Exposition, dazu, uns mit dem Orte und der Zeit der Handlung und den Hauptcharakteren bekannt zu machen, auch nicht, wie der Prolog gleichsam blos erzählend, das Kommende anzudeuten, sondern in einer Reihe von Scenen eine frühere, mit dem Interesse der Haupthandlung aber innig verwobene Begebenheit, dramatisch darzustellen, und so das folgende zu erläutern, z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans, Kleist's Käthchen von Heilbronn u. a. m. — (Musik, franz., prélude), ein kurzes Stück, oder auch nur einige Accorde oder Läufe, welche der Instrumentalist, oder der Organist vor Anfang des Tonstückes spielen, der erste, um das Instrument zu probiren, der zweite, um die Gemeinde auf das Folgende vorzubereiten, und charakteristisch den Choral oder den Satz der musikalischen Messe einzuleiten. Oft präludirt der Organist auch am Schlusse. Das Vorspiel der ersten Gattung ist keiner Regel unterworfen, es wird zur freien Fantasie. Das Vorspiel der zweiten Gattung muß sich auf das darauf folgende oder an das unmittelbar vorhergegangene Tonstück anschließen, und so gestaltet seyn, daß es darauf vorbereitet und die Empfindung der Andacht weckt.

Vortrag (Rhet.), das mit oder ohne Geberde begleitete Sprechen eines rhetorischen oder poetischen Produktes, über die hierzu nöthigen Bedingungen s. Declamation und Mimik. — (Musik). Die Art und Weise, ein Solo-, Concertant- oder Orchesterstück auszuführen. Auf den Vortrag kommt sehr viel an, wenn des Tonsetzers Schöpfung Gemeingut werden soll. Bei Concertantstücken fordert der Vortrag größere Einsicht des Ganzen, Gefühl für gehöriges Maß und Selbstverläugnung, denn der Einzelne glänzt da nur meistens auf Kosten des Ganzen. Jedoch auch hier, so wie bei dem Vortrage der Solostücke ist weise Sparsamkeit in Anwendung der Kraft nicht genug zu empfehlen. In Hinsicht auf den Vortrag im Orchester, ist richtiger Takt, Auffassung des Ganzen, Reinheit der Intonation, Unterordnung des Einzelnen, wenn es das Ganze fordert, Herausheben des Bedeutenden, Vermeidung aller Willkür, aller Verzierungen, besonders in Begleitungsstimmen, Anschmiegen des Einen an den Andern, woraus die Biegsamkeit des Orchesters hervorgeht, überaus nothwendig.

Vorzeichnung (Mus.). Die Kreuze oder die Be, die durch die Tonart, in welche das Tonstück gesetzt ist, bedingt sind, und dem Schlüssel sowohl im Anfange des Musikstückes beigesetzt, als auch bei jeder Notenzeile wiederholt werden. Indessen sollte man billig den Schlüssel selbst und die Taktart, so wie die Zeitmaßbezeichnung dazu nehmen, da sie zusammen erst die Vorzeichnung ausmachen, nach welcher sich bei dem Vortrage zu richten ist.

W.

Wachsmalerei, Enkaustik, von ἐγκαίω oder ἐγκάω, ich brenne ein, im eigentlichen Sinne die Kunst des Malens mittelst solcher Farben, bei welchen das Pigment, der Farbestoff, mit Wachs verbunden, der Art vorgerichtet ist, daß mit demselben gemalt werden könne. Ueber die Abstammung des Wortes Enkaustik sowohl, als über den Betrieb dieser Kunst sind die Meinungen bis zur Stunde so mannigfaltig als getheilt. Sicher aber ist anzunehmen, die Kenntniß der Wachsmalerei sei den Griechen nicht nur vollkommen eigen gewesen, sondern habe in jenen Zeiten einen höhern Punct erreicht, welcher den spätern und selbst unsern Tagen fremd geblieben ist. Plinius spricht von dieser Kunst, und schreibt die Erfindung derselben dem Aristides, die Vervollkommnung dem Praxiteles zu; er gibt zweierlei schon vor ihm bestandene verschiedene Arten der Wachsmalerei an, uud sagt weiter noch von einer dritten Verfahrungsweise. Die beiden erstern Arten bestanden darin, mit Wachsfarben, d. i. mit Pigmenten, welche mit Wachs vermischt waren, Gebilde herzustellen, oder auf Elfenbein, welches mit einem farbigen Wachsüberzuge vorgerichtet war, mittelst warm gemachter Griffel aus Eisen, Kestron genannt, zu zeichnen und zu schreiben. Dieß gab die Initiative zur Wachsmalerei. Die dritte Art bestand darin, mittelst Farben, die mit dem Wachse verbunden waren, zu malen. Die Ausführung geschah durch den Pinsel, dessen Erfindung schon da gewesen seyn muß. Der Farbenauftrag wurde auf warmem Wege bewirkt, und diese Art von Malerei häufig bei den Schiffen in Anwendung gebracht. Weder die Sonne, noch das Salz der See und die Wirkungen der Winde sollen dieser Technik Nachtheile zu bringen im Stande gewesen seyn. Das mit Farbestoffen verbundene Wachs wurde **eläodorisches** genannt. Dieses, so wie die Alten es gebrauchten, wieder herzustellen, bildete das Streben und die selbst geschaffene Aufgabe neuerer Zeiten und unserer Tage. Die letzte Spur der Wachsmalerei findet sich in den, im sechsten Jahrhunderte unter Kaiser Justinian gesammelten und bekannt gemachten Pandecten. Dort wird von den Geräthschaften gesprochen, die einem Künstler zum Betrieb der Wachsmalerei angehört haben. Seit diesem Zeitpuncte hielt man die Kunst der Enkaustik der Alten für verloren. In wiefern dieß gegründet sei, oder welchen Standpunct des Betriebes die späteren und neuesten Versuche zu jenem der Griechen einnehmen, ist bis zur Zeit noch nicht erörtert. Lucas Cranach's enkaustisches Gemälde im sechzehnten Jahrhunderte, Martin Luther darstellend, dann Daniel Neuberger's zu Augsburg Leistungen liefern Beweise, daß man auch vormals sich um die Technik dieses Zweiges der Malerei bemühte. Dem zuletzt abgewichenen und

unserem Jahrhunderte aber war es aufbehalten, mit ernstem Streben und rastlosem Fleiße weitere Schritte in das Innere eines Bereiches zu thun, dessen Marken nur von einigen und zumal schwachen Lichtpuncten erhellt waren. Wir sehen den Reigen durch Philipp Claudius von Tubieres, Grafen von Caylus eröffnen. Gleichzeitig mit ihm finden wir die Arbeiten Jacob Bachelier's, eines niederländischen Malers. Später beschäftigten sich damit der Ritter Lorgna aus Verona, und der preußische Hofmaler Benjamin Calau, dessen Arbeiten im Jahre 1772 fallen, als Kunstleistungen aber keine besondere Höhe erreicht haben. Nach Calau, der seinen Versuchen auch eine technische Richtung für Gewerbe gab, verdienen der Baron Taube zu Mannheim und besonders der Hofrath Reifenstein, der zu Rom lebte, genannt zu werden. Die bisher Aufgezählten überragt jedoch der Spanier Vincenz Requeno, ein Exjesuit. Ihm wurde damals zugestanden, die drei, den Alten bekannt gewesenen Ausführungsarten der Enkaustik wieder gefunden zu haben, und nach einer derselben hat man unter der Aufsicht Reifenstein's zu Rom, Copien der bekannten Logen von Raphael veranlaßt. In unserer Zeit ist es der Professor zu Heidelberg, Jacob Roux gewesen, der in einer kleinen Schrift manche Erfahrungen, Belehrungen und Andeutungen gegeben hat, die dem Ziele näher führen; aber da die Bereitung der Pigmente selbst nicht mitgetheilt wurde, wenig allgemeinen Nutzen fördern. Erschöpfender als Roux und alle Uebrigen, die diesen Gegenstand behandelten, und bei weitem die umfassendsten Belehrungen über Wachsmalerei und das dazu Gehörige, gibt Montabert in dem achten Bande seines im Jahre 1829 bei Bossange zu Paris erschienenen Werkes über Malerei, einer Leistung von allgemein anerkanntem Werthe. Nur dürfte es zu weit gegangen seyn, im enkaustischen Enthusiasmus die gesammte Oelmalerei stürzen, und sich — wie Montabert — auf den Ruinen derselben, durch die Wachsmalerei an die Spitze einer neuen Kunstepoche stellen zu wollen. Dieß sind die theoretischen Ergebnisse dieses Kunstzweiges aus der letztern Zeit, practisch ist selber zu München unter der Leitung Klenze's zur Ausführung gekommen. Diese Versuche haben jedoch die Unternehmer selbst nicht nach ihrem Wunsche befriedigt. In Wien hat der kaiserliche Gallerie-Director Peter Krafft in der Hofburg drei Wandgemälde in enkaustischer Technik vollführt, die dieses Meisters würdig, vom herrlichsten Effecte sind. Die längst ausgesprochene Meinung soll sich endlich begründen, daß die Wachsmalerei es vorzugsweise sei, durch welche — wegen ihrer Haltbarkeit — jene Momente der Geschichte für die Nachwelt bildlich festgestellt werden sollen, welche die Gegenwart kommenden Zeiten in unverändert bleibender Weise aufbewahrt wissen will. Die Enkaustik wird als die unter den andern Malerkünsten für diesen

Zweck am meisten geeignete Technik sich bewähren, wenn nur erst die Sicherheit ihrer Fortdauer hinsichtlich des Colorites erprobt seyn wird. Künftige Tage werden in dieser Beziehung über die Schöpfungen unserer Zeit urtheilen können. Jenes Fortbestehen des Colorits — das wir bei den enkaustisch ausgeführten Bilderwerken Herculanums bewundern, ist es, das der Ziel- und Strebepunkt aller früheren Mühewaltungen war, und muthmaßlich noch seyn wird. Als augenfälliger Vorzug der enkaustischen Technik zeigt sich in den in dieser Weise ausgeführten Gemälden eine schimmernde Klarheit und jene erfolgreiche Durchsichtigkeit der Unter- und Uebermalung, welche zur kräftigen Gestaltung eines tüchtigen Ganzen so wesentlich beitragen. In weiterer Bedeutung ist das Wort: Enkaustik, von den Alten auch für das Bemalen und Farbeneinbrennen bei irdenen Gefäßen gebraucht worden, so wie in neuerer und neuester Zeit Malereien auf Porzellan und Glas, ebenfalls mit dem Namen: enkaustischer, d. i. eingebrannter und zwar mit vollerem Rechte als bei der Malerei mit Wachsfarben, bezeichnet erscheinen, wo außer einem manchmal warmen Farbenauftrage, nie ein wirkliches Einbrennen Statt hatte.

Wahrheit, im ästhetischen Sinne, ist von der wissenschaftlichen Wahrheit ganz verschieden, sie braucht, sagt Bürger, weiter nichts zu seyn, als eine formale und materiale Wahrscheinlichkeit, bezogen nicht auf das Erkenntniß-, sondern auf das Gefühlsvermögen. Dazu ist hinreichend, daß eine Darstellung des Gegenstandes, oder einer Begebenheit, oder einer Vorstellungsart vor der sinnlichen und imaginativen Anschauung ohne Ungereimtheit zusammenstimme, und mit den offenbaren, sowohl reinen allgemeinen, als den besondern zufällig erscheinenden empirischen Denkgesetzen nicht im Widerspruche stehe. Der Künstler soll darnach streben, in der Darstellung wahr zu seyn, wie die Natur, aber nach den Gesetzen der Kunst. Eben weil die Kunst sich aller Mittel der Täuschung bedient, muß sie nach Wahrheit ringen, d. h. künstlich seyn, aber natürlich scheinen. Dieß ist die große Aufgabe des Künstlers, denn nichts ist schwerer zu vereinigen, als natürlich zu seyn, indem man das Gemeine vermeidet; es ist der Triumph der Kunst, nicht gemein und doch natürlich, natürlich und nicht gemein zu scheinen. Der Künstler ohne Talent wird gemein, wenn er natürlich seyn, und unnatürlich, wenn er sich über das Gemeine erheben will. Die Naturwahrheit ist unerläßlich, wo man unterrichten will, die Kunstwahrheit zur Erreichung der ästhetischen Wirksamkeit, daher darf der Künstler die Naturwahrheit opfern, wo sie ihm störend entgegen tritt, nie die Kunstwahrheit, daher muß das Wahre, nämlich der Schein der Wahrheit, selbst in der Fabel herrschen, wie schon Boileau gesagt, und Eberhard bemerkt richtig, daß die

bildende Kunst sowohl als die dramatische der Kunstwahrheit bedarf, nicht allein zu der Täuschung durch den Schein, sondern auch zu dem Interesse. Denn die Malerei soll nicht wirkliche Körper darstellen, sondern bloß solche Figuren, die Körper scheinen, die Statuen sollen sich nicht wirklich bewegen, sondern nur sich zu bewegen scheinen. Naturwahrheit von diesen Künsten fordern, hieße sie unmöglich machen. Aber ohne die Wahrheit, ohne welche auch die Körper in der Natur dem Gesichte nicht als Körper erscheinen würden, kann ein Gemälde nicht seyn; vergl. Idealisiren.

Waldflöte oder Waldpfeife, offene Flötenstimme der Orgel von vier oder zwei Fuß.

Waldhorn s. Horn.

Walm (Bauk.), der die Seiten eines Gebäudes verbindende schmale Dachtheil.

Walmgewölbe, so viel wie Kreuzgewölbe; s. d.

Walze (Mus.), der hölzerne Cylinder in den Drehorgeln und Spieluhren, auf welchem die Stücke, die das Instrument spielt, mit Stiften von Draht aufgetragen sind.

Walzer (Mus. u. Tanzk.), ein bekannter Nationaltanz der Deutschen, von welchen ihn die übrigen Nationen angenommen haben. Die Melodie hatte ursprünglich zwei Reprisen, jede zu acht Takten, und ein eben so langes und abgetheiltes Trio. Jetzt verfährt man in dieser Hinsicht willkürlicher, schreibt jedoch selten Reprisen, die mehr als sechzehn Takte haben. Man setzt sie meistens in den $\frac{3}{4}$, zuweilen auch in den $\frac{3}{8}$ Takt.

Wandsäule (Bauk.), eine mit einem Theile ihrer Stärke in der Wand, daher nicht freistehende, Säule.

Wasserorgel, eine alte Gattung der Orgel, bei welcher das Wasser den Druck der Luft beförderte.

Wassermalerei, richtiger Wasserfarbenmalerei, wahrscheinlich die älteste Art und Weise, welche bloß in der einfachen Vermischung der Farben bestand, die aus einigen colorirten, mit Wasser vermengten Erdarten zusammengesetzt waren. In der Folge nahm man zur größern Haltbarkeit der Farben Leimwasser und Gummi. Mit durchsichtigen Farben ist sie Aquarell-, mit Deckfarben Gouache-Malerei (s. d.); oft werden beide Arten verbunden, die Untermalung geschieht nämlich mit Deck-, die Lasirung mit durchsichtigen Farben. Diese Gattung Malerei ist vorzüglich für Landschaften, für Skizzen zu großen Compositionen und Theaterdecorationen geeignet, sie hat mit der Frescomalerei die gleiche Eigenschaft, daß die Farben später heller erscheinen, als beim ersten Auftrage, hat aber nur kurze Dauer. Kleine Gemälde in Wasserfarben nennt man Miniatur; s. d.

Weich (Mal.) heißt ein Gemälde, wenn die Contouren in Farben sanft verschmolzen sind, was, wie z. B. bei den Genien Alba-

ni's, sehr lobenswürdig ist; doch darf es nicht auf Kosten der Kraft geschehen, nicht in Charakterlosigkeit ausarten. — (Musik.) Weicher Dreiklang, weiche Tonart; s. Moll, Dreiklang und Tonart.

Weiß (Mal.), als Farbenkörper der hellste, geht gemischt in alle Farben über; man bringt es durch Kreide, Zink und Bleiweiß hervor; symbolisch die Farbe der Reinheit und Unschuld.

Wellenlinie (Graphik), eine schlangenartige, mit Erhöhung und Vertiefung abwechselnde, wellenförmige Linie, nach Hogarth die Schönheitslinie, weil sie in gemäßigter Bewegung erscheint, in einer Art von Rhythmus, nämlich in der Erhöhung und Vertiefung, als Hebung und Senkung, Abwechslung, Schatten und Licht bietet, was bei der geraden Linie nicht der Fall ist; dagegen nahmen die Alten die Kreislinie für die Schönheitslinie, weil in dieser der Schöpfer der Natur die himmlischen Sphären bewege.

Wendeltreppe (Bauk.), eine Treppe, deren Stufen sich rund um eine Spindelsäule in einer Schneckenlinie winden.

Wiederholungszeichen (Musik) sind zwei senkrechte Striche, welche über das Liniensystem gezogen sind, und oben so wie unten kleine transversale Strichelchen, so wie auf jeder Seite zwei Puncte haben. Die Richtung dieser kleinen Striche, so wie die Stellung der Puncte bestimmt, ob beide oder nur eine Reprise wiederholt werden müssen. Ueber die zweite Gattung der Wiederholungszeichen s. Dal segno.

Wiederschein (Mal.), die Zurückstrahlung des Lichtes, wodurch ein dunkler Körper Beleuchtung erhält, die Gesetze und Bestimmungen der Lichtzurückstrahlung, anders bei glatten und durchsichtigen, anders bei rauhen und undurchsichtigen Körpern, gehört, wie die Theorie des Lichtes überhaupt, in das Gebiet der Optik und Katoptrik; hier ist nur zu bemerken, daß ein Wiederschein in einem Gemälde nicht als ein die ganze Scene erhellendes Hauptlicht, sondern nur als ein von einem Lichte ausgehendes, zurückgeworfenes, daher abgedämpftes Licht zu behandeln ist; eigentlich bildet jeder helle Körper seinen Wiederschein, und ist dieser, der Natur gemäß, nur als ein zweites Licht zu betrachten. Der Maler hat hauptsächlich die dunklen Stellen des Gemäldes durch Wiederscheine zu beleben, was er durch Anbringung von hellen Farben, besonders der weißen; durch die Entfernung oder Näherung, und durch gerade oder schiefe Einfallswinkel nach Belieben stärker oder schwächer bewirken kann. Eine besondere Art des Wiederscheins ist die Abbildung einiger Gegenstände im Wasser, vorzüglich bei Landschaften, von angenehmer Wirkung. Für den Maler, der weder nach der Natur arbeitet, noch mit den Regeln

der Katoptrik sehr vertraut ist, gibt Lairesse folgendes mechanische Mittel an: Man setzt auf einen Tisch, der die Fläche der zu malenden Landschaft vorstellt, ein Becken voll Wasser, und hinter demselben in der verhältnißmäßigen Höhe und Entfernung werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden u. dgl., die man zu malen hat, hingesetzt. Sieht alsdann der Maler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Wasserbecken, so kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenständen durch den Wiederschein sichtbar wird. Das wiederscheinende Bild ist um so viel heller, je weniger Licht auf das Wasser fällt, und um so viel dunkler, je heller dies Wasser erleuchtet wird. Auf Wasser, das ganz im Dunklen steht, sind die wiederscheinenden Bilder beinahe so hell, als die Urbilder selbst.

Wiederschlag s. Fuge.

Windharfe s. Aeolsharfe.

Windkasten, Windlade s. Orgel.

Wirbel (Mus.), 1) Theile eines Saiteninstrumentes, die mit kleinen Löchern versehen sind, durch welche man die Saiten zieht, die dann durch das Drehen der Wirbel gespannt und gestimmt werden; 2) die Schlägel der Pauken und Trommeln; 3) eine Schlagmanier auf diesen beiden Instrumenten, bei welchen durch das schnelle Abwechseln der beiden Schlägel die Trommel oder Pauke, wie die Violinen beim Tremolando, forttönend erhalten werden.

Witz (Aesth.), ursprünglich von Wissen, daher in manchen Zusammensetzungen für Verstand überhaupt, wie in Mutterwitz oder Schulwitz, ist das Seelenvermögen, die feinsten Uebereinstimmungen und Abweichungen, oder wie es in den Lehrbüchern gewöhnlich heißt, die Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten der Dinge zu erkennen. Am einfachsten ist der Witz als die Fähigkeit zu charakterisiren, Lächerlichkeiten aufzufinden und sie scherzhaft überraschend abzuspiegeln; wie denn überhaupt die Definition der Auffindung von Aehnlichkeiten wohl, nach Weiße, ein Moment des Witzes ausmacht, keineswegs aber ausreicht, die absolut geistige Lebendigkeit des Begriffes zu erklären. Allerdings nämlich kann man eine Aehnlichkeit nennen die Beziehung, welche zwischen zwei Bestimmungen obwalten muß, von welchen die eine als Ergänzung oder Grund der andern in dem Sinne erscheinen soll, wie der Begriff, der in der komischen Erscheinung verfehlt wird, für die Ergänzung dieser Erscheinung gilt. In Wahrheit aber ist es eine solche Aehnlichkeit, die in der nämlichen Hinsicht in welcher sie Aehnlichkeit, zugleich Verschiedenheit oder Gegensatz ist, eine geistige Polarität, welcher polarische Gegensatz die witzige Antithese beseelt. Einige haben die Sphäre des Witzes blos auf die Entdeckung der Aehnlichkeiten eingeschränkt, die Ent-

deckung der Verschiedenheiten dem Scharfsinne zugetheilt, was aber nicht grundhältig ist, denn es gibt oft Aehnlichkeiten, die, wie z. B. der mathematische Lehrsatz des Pythagoras, nicht durch Witz, sondern durch Scharfsinn aufgefunden werden. Hingegen manche Verschiedenheiten, z B. Antithesen, durchaus ein Product des Witzes sind. Sowohl der Witz als der Scharfsinn haben es mit der Entdeckung des Aehnlichen und Uebereinstimmenden an dem sonst Unähnlichen oder Verschiedenen, als auch mit der Wahrnehmung der Verschiedenheiten sonst ähnlicher Dinge zu thun, nur sind die Gebiete ihrer Thätigkeit verschieden. Der Witz äußert sich im Gebiete des Empirischen, Concreten und Sinnlichen; der Scharfsinn im Gebiete der Speculation mit Gegenständen des höhern, abstracten Denkens, und Jean Paul hat nicht Unrecht, wenn er den Witz den sinnlichen Scharfsinn, und den Scharfsinn den abstracten Witz nennt. Der Scharfsinn unterscheidet auch feiner und schärfer, wie schon sein Name anzeigt, während der Witz zwar auch Aeußerung des Verstandes, doch immer spielend, ist. Er sucht nur die Verknüpfungen der Einbildungen auf, die doch nur zufällig sind, und daher zunächst zu einem ernsthafteren Zwecke (der Erkenntniß der Wahrheit) nichts beitragen können. Er verknüpft die Vorstellungen bloß zur Belustigung des Verstandes, der angenehm überrascht wird, wenn er in diesen Spielen des Witzes gleichsam zufälliger Weise Wahrheit findet. In Rücksicht der Objecte tritt nach Jean Paul ein dreifacher Unterschied ein: Der Witz, aber nur im engern Sinne, findet das Verhältniß der Aehnlichkeit, d. h. theilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt; der Scharfsinn findet das Verhältniß der Unähnlichkeit, d. h. theilweise Ungleichheit, unter größere Gleichheit verborgen; der Tiefsinn findet, trotz allem Scheine, gänzliche Gleichheit. Gänzliche Ungleichheit ist ein Widerspruch und also undenkbar. Ueberraschung, welche man sonst noch als Zeichen und Geschenk des Witzes annimmt, unterscheidet dessen Schaffen wenig von dem Schaffen anderer Kräfte, des Scharf- oder Tiefsinns, der Fantasie 2c., jede überrascht durch das ihrige, der Witz noch mehr durch seines, weil seine bunten Flügelzwerge leichter und schneller vor das Auge springen. Wenn einer der neuesten Kunstlehrer behauptet: das erfundene Lächerliche gehört dem Witze, das aufgedeckte Lächerliche dem Scharfsinne, so ist diese Unterscheidung so unbestimmt als unrichtig, da Beides Beiden zukömmt. Zum Witze wird 1) eine lebhafte und reiche Einbildungskraft erfordert, welche stets einen großen Ueberfluß klarer Vorstellungen enthält, und immer neue liefert; 2) ein gewisser Grad des Verstandes, um die versteckten Aehnlichkeiten oder Verschiedenheiten ans Licht zu bringen. Der Witz heißt natürlich und leicht, wenn er von Jedermann leicht bemerkt werden kann, so bald er dargestellt wird,

im Gegentheile erkünstelt und schwer; ächt oder unächt, je nachdem er zugleich die Urtheilskraft befriedigt oder nicht; ernsthaft oder spielend, je nachdem er wichtige Wahrheiten zu denken veranlaßt, oder ein bloßes Spiel der Einbildungen ist; scharfsinnig oder schal, je nachdem viel oder wenig Kraft dazu gehörte, ihn zu entdecken; reif oder unreif, je nachdem er die Prüfung der Urtheilskraft und des Geschmackes aushält oder nicht; blühend oder matt, je nachdem er viel Nebenvorstellungen veranlaßt oder nicht. Schreiber nennt den Witz ein Tagthierchen, dem nur ein kurzes Daseyn vergönnt ward, aber es lebt immer wieder auf für Die, welche es noch nie gesehen hatten, darum kann man einen witzigen Einfall kaum zweimal anhören, und höchstens einmal belachen, daher ist ihm Kürze unerläßlich, wie das Epigramm beweist, manches erscheint sogar nur witzig, weil es kurz ist, und Schlegel bezeichnet ihn mit Recht als fragmentarische Genialität; denn er muß schnell, schlagend seyn, zünden wie der Blitz; s. Bon mot. Er muß zwanglos entstehen, sich selbst machen, nicht gemacht werden; dann darf er nicht im Ueberflusse sich ergießen, muß Ruhepuncte gönnen, sonst wird er leicht ermüdend, auch nicht bei erhabenen oder tragischen Gegenständen erscheinen. Wenn Jean Paul eher ein Uebermaß als einen Mangel will passiren lassen, ist es nur, um sich selbst zu vertheidigen. Der Humor ist durch seine eigenthümliche Verschmelzung der Rührung mit der Komik wesentlich vom Witze unterschieden, und es ist unrichtig, wenn hie und da Kunstlehrer, wie z. B. Schreiber, das Humoristische als eine Unterart des Witzigen aufführten; der wahre Humor bewegt sich in höherer Sphäre und der Witz dient ihm nur als Mittel; vergl. Humor. Man hat verschiedene Eintheilungen des Witzes zu machen versucht. Jean Paul theilte ihn in den bildlichen und unbildlichen oder Reflexionswitz, dieser ist Product des Verstandes, hierher gehören Lakonismen, überhaupt die durch Sprachkürze herbeigeführten, oft so pikanten Aussprüche, auch die antithetische Manier gehört hierher; jener, der bildliche Witz, ist die Geburt der Fantasie, er regiert durch Tropen, den Körper beseelend oder den Geist verkörpernd. Fichte theilt ihn in den directen oder positiven und in den indirecten oder negativen Witz; den positiven erklärt er als die ergreifende Darstellung einer aufgegebenen Idee in ihrer absoluten Einheit, in einen einzigen Lichtstrahl; wird aber die Wahrheit indirect bewiesen, dadurch, daß man die Thorheit und Verkehrtheit ihres Gegentheiles zeigt, so ist dieß der indirecte, und in der Beziehung auf die Idee negative Witz, der bei denen, die ihn fassen, Lachen erregt; es ist der Witz als Quelle des Lächerlichen; denn die Verkehrtheit in ihrer unmittelbaren Anschauung ist lächerlich. In der ersten Gestalt ist er der wunderbare Leiter des Lichtes in der Geisterwelt, durch welchen die Weisheit von dem

einen Puncte, in welchem sie zuerst aufging, sich verbreitet zu den übrigen Puncten, und sie ergreift. In der zweiten Gestalt ist er der rächende Blitzstrahl der Idee, der jede Thorheit, selbst in der Mitte ihrer Befreundeten, sicher trifft und zu Boden wirft; aber, fährt er fort, um selbst diesen Witz in seiner zweiten Bedeutung zu besitzen, in der Gestalt des Spottes und als Lachen erregend, nach welchem das Zeitalter hascht, und das Verkehrte in seiner Anschaulichkeit frei zu handhaben und hinzustellen, muß man nicht selbst verkehrt seyn. Sie haben keinen Witz, wohl aber hat sehr oft und größtentheils, wenn sie nach ihrer Weise sehr witzig sind, der Witz sie: d. h. sie stellen sodann an ihren eigenen Personen, ohne das mindeste Arge dabei zu ahnen, dem verständigen Zuschauer die Thorheit und Verkehrtheit in der höchsten Anschaulichkeit dar. Fast sollte man meinen, der edle Fichte, der dieß vor mehr als einem Viertel-Jahrhundert schrieb, portraitire unsere Zeit. Andere rubricirten den Witz in Wort- und Sachwitz, oder Sach- und Formwitz. Das Wortspiel und der Wortwitz ist eine bloß untergeordnete Figur des Witzes, die Benützung ähnlichen Klanges bei verschiedener Bedeutung, wo man nämlich zum Behufe eines schlagenden Gedankens gleich oder ähnlich lautende Wörter verschiedenen Sinnes zusammenstellt, was natürlich drollige Wirkungen hervorbringt; als Beispiel mag die Kapuzinerpredigt in Wallensteins Lager gelten, aus Pater Abraham a Sancta Clara's Schriften entlehnt; sparsam gebraucht ist diese Witzart von Effect, die Afterhumoristen unserer Zeit überhäufen uns aber mit bei den Haaren herbeigezerrten Wortspielen, und werden durch Ueberſättigung widrig. Da diese Witzform in der Sprache selbst liegt, sehr wohlfeil zu haben, ist es oft allerdings ein größeres Verdienst, diese Wortháschereien zu vermeiden als hervorzubringen. Der Sachwitz braucht nach dem oben Gesagten keine weitere Erläuterung. Es ist der Witz der Gedanken, der zwar durch Worte hervorgebracht, aber nicht im Worte beruht; denn muß sich der Witz zwar immer im Worte zeigen, kann er sich nicht in Handlungen aussprechen, was dann Narrheit wäre, so müssen die Worte ihm, er nicht den Worten dienen.

Witzeln, tadelnde Bedeutung von witzig seyn, so viel wie auf gesuchte kleinliche Weise nach Witz jagen, am unrechten Orte, ohne Kraft und Höhe. Die Wuth witzig zu seyn, grassirt seit Voltaire und Jean Paul mehr als je, und verdiente diese unleidliche, endemisch gewordene Witzomanie die Geißel des ächten Witzes.

Wohlgefallen s. Interesse.

Wohllaut, Wohlklang s. Euphonie und Numerus.

Wohlredenheit (Rhet.), ein geringerer Grad von Beredsamkeit, besteht in der allgemeinen Fertigkeit sich in gewöhnlichen Fällen würdig und zweckmäßig auszudrücken.

Wölben (Bauk.), bogenförmige, runde Gestalt geben, gewöhnlich bei der Decke eines Zimmers, die meist aus Steinen, seltener aus Holz verfertigt wird.

Wortfuß. Jeder Vers, mit Ausnahme des Pyrhychius, Tribrachis und Proceleusmaticus, läßt sich durch ein Wort darstellen, oder auch durch mehre, dem Sinn und Ton nach verbundene Wörter; z. B.:

— ∘ — •
heiter, hört es.

Wie verschieden daher die Eintheilung nach Versfüßen von der Eintheilung nach Wortfüßen ist, s. Scansion; je verschiedener beide sind, desto wohlklingender ist der Vers.

Worträthsel (Poetik) s. Räthsel.

Wortspiel s. Witz.

Würde (Aesth.), bezeichnet **Schiller** als den Ausdruck einer erhabenen Gesinnung, als den Ausdruck der Geistesfreiheit und zwar derjenigen Freiheit, welche in der Beherrschung der Triebe durch moralische Kraft besteht, sie bezieht sich nach ihm auf die **Form** und nicht auf den **Inhalt** des Affectes; daher sagt er, kann es geschehen, daß oft dem Inhalt nach lobenswürdige Affecte, wenn der Mensch sich ihnen blindlings überläßt, aus Mangel der Würde, ins Gemeine und Niedrige fallen; daß hingegen nicht selten verwerfliche Affecte sich sogar dem Erhabenen nähern, sobald sie nur in ihrer Form Herrschaft des Geistes über seine Empfindungen zeigen; — sie liegt nach ihm in der Beherrschung der unwillkürlichen Bewegungen, in dem Uebergewicht einer moralischen Kraft über das Sinnliche, und wird daher im Leiden (Pathos), gefordert und gezeigt; denn im Leiden offenbart sich die Freiheit des Geistes. Im weitern Sinne nicht bloß auf das Menschlich-Geistige, sondern auch als Stileigenschaft auf Reden und auf Erzeugnisse anderer schönen Künste angewendet, nennt man würdig, was Angemessenheit mit einem ernsten Zwecke verbindet, im reinen Ausdrucke gehalten ist.

Würfel (Bauk.), ein in sechs gleiche Quadrate eingeschlossener Körper, der mittlere Theil eines Säulenstuhles oder Postamentes, weil er gemeiniglich die Gestalt eines Würfels hat; s. Säulenstuhl, Säule.

Wulst (Bauk.), ein architectonisches, nach einem umwärts laufenden Viertelskreis gebrauchtes Glied, dessen Ausladung gewöhnlich $^2/_3$ der Höhe entnommen ist.

Wunderbar (Aesth.) ist das für unsere Erfahrungsbegriffe Unerklärbare, das Uebernatürliche im engern Sinne; das **ästhetisch Wunderbare**, ist aber nicht immer das den Naturgesetzen Widerstreitende, Wunder in der engsten Bedeutung, sondern nur das also Erscheinende, vom Gewöhnlichen Abweichende, und

durch seine Neuheit Ueberraschende, wobei als Hauptregel gilt, daß selbst in dem Falle die Fantasie in ihren Dichtungen die Wirklichkeit überschreitet, sie dabei nicht zu willkürlich verfahren darf und zwischen der idealen Welt, ihren Gesetzen und dem Gange ihrer Begebenheiten immer mit der wirklichen Welt eine unverkennbare Analogie Statt finden, auch Consequenz herrschen muß; sonst ist es bloß unwahr, zweck- und bedeutungslos wie bei den Ammenmährcheu für Kinder. Im Indischen, sagt Hegel, ist alles Wunder und deßhalb nichts wunderbar. Auf einem Boden, wo der vollständige Zusammenhang stets unterbrochen, wo Alles von seinem Platze gerissen und verrückt ist, kann kein Wunder auftreten; denn das Wunderbare setzt die verständige Folge, wie das gewöhnliche, klare Bewußtseyn voraus, das nun erst eine durch höhere Macht bewirkte Unterbrechung dieses gewohnten Zusammenhanges Wunder nennt. Die Neigung zum Wunderbaren ruht, als Gemüths- und Sinnenschwelgerei, die sich gern von den irdischen Fesseln loswindet, allerdings in der menschlichen Brust, und steht als innere Spannung bei der Wahrnehmung von Neuem und Unerwartetem, Staunen Erregenden, mit dem Erhabenen und Furchtbaren in Verwandtschaft; die romantische Poesie, mit ihrem Grundtypus, einer Verbindung von Glauben, Liebe und Ehre, hat von dem Wunderbaren als ästhetisches Hilfsmittel den glücklichsten Gebrauch gemacht, so hauptsächlich das romantische Epos und die romantische Tragödie. Wieland's Oberon, Schiller's Jungfrau von Orleans mögen hier als Beispiele gelten; ferner waltet der Zauber des Wunderbaren in Mährchen, in der Legende, in Balladen und Romanzen, hauptsächlich aber in der Oper; s. d.

X.

Xenien (von ξενιον, Gastgeschenk), ursprünglich Küchengeschenke, bei den Alten den Gästen beim Abschiede gereicht, benützt von Martial als Titel seiner beißenden Sinngedichte, die er seinen Freunden weihte, dann von Goethe und Schiller im Musenalmanache 1797 als Ueberschrift ihrer geharnischten Distichen, daher gewöhnlich für kleine Stachelgedichte in Distichenform.

Xenorphika (Mus.). Die Tastengeige, ein von Röllig erfundenes Instrument, halb Clavier, halb Violine, ein musikalischer Hermaphrodit.

Xylographie (griech.), Holzschneidekunst; s. d.

Z.

Zählen der Pausen (Mus.) ist jedem practischen Musiker, besonders den Orchesterspielern, des richtigen Einfallens wegen,

überaus wichtig und unentbehrlich. Am besten zählt man die Pausen mit den zehn Fingern der beiden Hände, indem man sich nur die Zehner der Zahlen merkt.

Zanni s. italienisches Volkstheater.

Zapfen (Bauk.), sowohl der schwächere Absatz am Ende eines Bauholzes zur Verbindung, als auch die als Zierath unter den Triglyphen des dorischen Gebälkes angebrachten Tropfen.

Zarne (Bauk.), jede Einfassung. — (Musik). Seitenwand der Saiteninstrumente.

Zeichnungskunst ist die Kunst, die Gestalt wirklicher oder imaginärer Gegenstände durch Linien auf einer Fläche darzustellen. Aelter als die Schreibkunst, die mehr Abstraction erfordert, ist sie auch älter als alle Maler- und bildende Kunst, und daher als die erste Kunst zu betrachten, welche es wagte, die Natur nachzuahmen. Enthusiasten haben sie sogar für vorsündfluthlich erkennen wollen, da ein Gebäude, wie die Arche, ohne vorhergegangene Zeichnung unmöglich hätte entstehen können, jedenfalls ist sie die Basis der Malerei und bildenden Kunst, ohne welche sich Wahrheit und Natur der Darstellung in diesen Künsten gar nicht denken läßt. Der gute Zeichner wird auch, bis auf einen gewissen Grad nämlich, sicherlich auch ein guter Maler, Bildhauer ꝛc. werden; obschon auch, um ein treffliches Gemälde hervorzubringen, dem Künstler wahrer Farbensinn eben so innewohnen muß, wie die Fähigkeit durch Striche, Linien und Punkte naturgetreue Umrisse hervorzubringen. Uebrigens kann aber auch eine Zeichnung ohne Farben bestehen, nimmermehr aber eine bloße Zusammensetzung von Farben ohne Zeichnung. Darum liegt auch jederzeit in der Form mehr Kraft, als in der Färbung; durch die wichtige Verbindung beider aber gelangt das Gemälde erst zu seiner Vollkommenheit und wird möglichst vollkommene Naturähnlichkeit hervorgebracht; daher muß auch dem wahren Künstler beides zugleich wichtig seyn. Zur Vollkommenheit einer Zeichnung gehört außer der unentbehrlichen Naturanlage, Richtigkeit, Geschmack und Uebung. Soll die Zeichnuug Richtigkeit haben, so muß jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit so entworfen werden, wie sie sich dem Auge wirklich darstellt. Um aber dem Auge wirksam zu Hilfe zu kommen, es zu öffnen und zu stärken, bedarf der Zeichner auch mehrer Hilfswissenschaften, als Optik, Perspective, Anatomie, deren genaues Studium ihm unentbehrlich ist, und die ihn auf Manches aufmerksam machen, was er sonst bei dem größten Genie vielleicht unbeachtet lassen würde. So erinnert ihn die Anatomie z. B. an das Daseyn gewisser Muskeln und Knochen, die unter der Haut seines Modells an gewissen Stellen fast unmerklich verborgen liegen, und die ihm manche kleine Erhöhungen und Vertiefungen an den Umrissen wichtig machen, die er sonst wohl

übersehen würde, wodurch unstreitig die strenge Naturwahrheit verloren ginge, welche jedem Zweige der bildenden Kunst als erste und unerläßliche Bedingung zum Grunde liegen muß. Indessen ist es auch eben so fehlerhaft, das Studium dieser Hilfswissenschaften bis zur pedantischen Kleinigkeitskrämerei zu treiben, als es ganz zu vernachläßigen, und wir haben der betrübten Beispiele nur zu viele, wo, durch das ängstliche Nachahmen jeder Muskel und jeder Falte der freie Kunsterguß und mit ihm auch der reine Kunstgenuß verloren geht. Die Zeichnung ist ferner auch in andern Künsten als Hilfskunst nöthig, wie in der Bau- und Gartenkunst. Ihr sollte demnach mit anfänglicher Hintansetzung alles Andern, der angehende Künstler sich weihen, und so früh als möglich suchen, sein Auge an Richtigkeit zu gewöhnen, und seine Hand zu üben, dem Auge zu gehorchen. Die Zeichnung muß aber nicht allein Richtigkeit, sondern Geist und Geschmack haben, damit sie Interesse gewinne, und die Aufmerksamkeit des Beschauers reize. Die unentbehrlichste Eigenschaft einer guten Zeichnung aber, wie jedes Kunstwerkes überhaupt, ist Leben und Wahrheit. Richtigkeit befriedigt, Anmuth und Schönheit gefallen, aber das Leben und der mit möglichst wenigen Strichen ausgedrückte Charakter jedes Gegenstandes machen erst den tiefen Eindruck auf das Gemüth des Beschauers, und sichern einem Kunstwerke bleibenden Werth. Endlich ist einem Zeichner fortgesetzte aufmerksame Uebung unerläßlich. Diese geschieht theils durch Copiren nach der Natur, die richtigste und unvergänglichste Schule für den wahren Künstler. So unentbehrlich und wesentlich das Studiren großer Meisterwerke ist, so hat sich doch häufig der Fall ereignet, daß selbst begabte Kunstjünger durch zu häufiges Copiren derselben nur eine gewisse Manier sich angeeignet haben, ohne je zur Selbständigkeit gelangen zu können, ohne welche Niemand auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen darf. Was endlich die technischen Erfordernisse beim Zeichnen betrifft, so bedient man sich am gewöhnlichsten des Bleistiftes, dann auch der Tusche mit Pinsel oder Feder, endlich auch gefärbter Kreide oder Pastelle; s. diese einzelnen Artikel.

Zeile (Metrik), so viel wie Reihe oder Vers; s. d.

Zeitmaß (Metrik) s. Rhythmus und Quantität. — (Musik). Bewegung, Tempo ist der bestimmte Grad der Geschwindigkeit, den der Charakter des vorzutragenden Musikstückes dem Takte und den Gliedern desselben gibt. Von der langsamen zur schnellen Bewegung schreitend, nimmt man in der Tonkunst fünf verschiedene Grade oder Modificationen des Zeitmaßes an, welche durch die Benennungen **largo**, **adagio**, **andante**, **allegro** und **presto** bezeichnet werden. Diese fünf Hauptabtheilungen werden durch Diminutive, Superlative und andere Ausdrücke noch modificirt,

worüber wir auf die einzelnen Artikel verweisen. Die neuern Tonsetzer fügen auch fast überall die Bestimmung des Metronomes bei; s. Metronom. Trotz dem bleibt es eine eigene Schwierigkeit das richtige Zeitmaß eines Tonstückes zu treffen; auch gibt es Tonstücke, die denn nun freilich keine Meisterwerke sind, welche nicht ganz in gleichem Zeitmaße vorgetragen werden können, und wo z. B. der Mittelsatz ein langsameres Tempo verlangt. Bei ältern Tonstücken muß man sich hüten, das Tempo zu übertreiben, das gleichwohl sehr häufig geschieht. Ein Allegro von Händel, Gluck, selbst von Haydn und Mozart ist nicht so schnell zu nehmen, als ein Allegro von Rossini, Mercadante, Donizetti u. A.

Zerrbild s. Caricatur.

Zerstreute Harmonie, als Gegensatz zur engen Harmonie, ist jene, in welcher die Töne, welche den Accord bilden, weiter aus einander liegen, so daß hin und wieder einige Tonstufen des Accordes unausgefüllt bleiben.

Zeugma (griech. Rhet.), die Verbindung, wenn nämlich ein Prädicat zwei Subjecten im verschiedenen Sinne beigelegt wird; z. B.: Er schenkte ihm Gold und Vertrauen; unrichtig ist es, wenn das Prädicat nur für eines passend ist; z. B.: Er streute Milch und Blumen auf sein Grab — gehört eigentlich in die Grammatik.

Zinke (Mus.), nach Einigen der Zinken, eines der ältesten Blasinstrumente, gegenwärtig selten gebraucht, ist von Holz, hat keinen Schalltrichter, sechs Tonlöcher für die Finger, ein siebentes für den Daumen der linken Hand, eine Länge von nicht ganz zwei Schuh, und wird mittelst eines Mundstückes intonirt, das dem der Trompete gleicht. Es gab Zinken von gerader und von gebogener Form. Der Umfang dieses Instrumentes erstreckt sich vom kleinen bis zum dreigestrichenen a durch alle Töne der chromatischen Tonfolge. Es gab auch eine kleinere Gattung der Zinke, nämlich die Quintzinke. Gluck hat sich dieses Instrumentes in der Alceste bedient; man benutzte es als Discantinstrument zu drei oder vier Posaunen. Der Ton ist stark, kreischend, unangenehm, der Ansatz ungemein schwierig.

Zinne (Bauk.), der oberste, mit Einschnitten oder Schießscharten versehene Theil einer Mauer, auch eine ähnliche Einfassung des flachen Daches eines Gebäudes; in weiterer Bedeutung der Gipfel, die Spitze.

Zinnober (Mal.), hochrothe Farbe, ursprünglich mineralischer Körper aus einer Mischung von Quecksilber, Kalk und Schwefel. Der beste ist derjenige, welcher schön roth aussieht, und bei dem man keine glänzenden metallischen Theilchen mehr wahrnehmen kann.

Zither, ein uraltes Saiteninstrument, das aus einer flachen Resonanzdecke mit einem Schallloche und einem flachen Boden besteht, die mittelst einer ungefähr zwei Zoll hohen Zange verbunden sind. Es hat einen langen Hals, auf dessen Griffbrette die Tonabtheilungen mit Messingdraht ausgelegt sind, und ist mit Drahtsaiten von verschiedener Stimmung bezogen. Auch auf diesen armseligen Tonwerkzeugen gibt es Virtuosen, deren Geduld und Fleiß wenigstens Bewunderung verdienen.

Zocke (Bauk.), Grundstein, ein viereckiger, ganz glatt zugehauener, zur Unterlage einer Reihe von Säulen oder einer Mauer dienender Stein, von welchem sich ein fortlaufendes Postament durch Base und Kranz unterscheidet. Der Aehnlichkeit der Form wegen wird auch der viereckige Stein über einem Gesimse oder einem Säulengebälke, auf den man bisweilen Statuen oder Vasen setzt, eine Zocke genannt.

Zoographie (von ζωον lebendige Wesen, und γραφειν zeichnen), Thiermalerei; s. d.

Zooplastik (von demselben und πλασσειν bilden), die Thierbildkunst, d. i. die Kunst, Thiere aus körperlichen, dem Gesichts- und Betastungssinne wahrnehmbaren Massen zu bilden; s. Plastik.

Zueignung s. Dedication. Als Ergänzung einiger dort bemerkten Sonderbarkeiten ist noch hier zuzufügen, daß Ariosto, als er seinen Orlando Furioso dem Cardinal Ipolito d'Este zueignete, statt der Belohnung nur das sonderbare Compliment erhielt: Wo zum Teufel habt ihr alles das Zeug zusammengerafft? Viele Schriftsteller: Haupt, Weinschenk, Gotthold, Gerlach, Hensel, Janus, Fludd ꝛc. eigneten ihre Schriften Gott, andere allerlei Engeln zu; die möglichst kurze Weihung ist vor dem Bliombe is in zwei Namen: Wielanden, Alxinger.

Zug (Mus.), eine Vorrichtung bei den Blasinstrumenten, um die Stimmung derselben zu erniedern oder zu erhöhen; sie besteht bei den Oboen, Flöten und Clarinetten aus einem kleineren oder größeren Cylinder, bei den Hörnern und Trompeten aus der sogenannten Pompe, einem hufeisenförmigen Rohre von Messing, das herausgezogen oder hineingesteckt werden kann. Man unterscheidet auch die Zug- von den Klappenposaunen; s. Posaune.

Zugband (Bauk.), ein wagerecht eingemauertes Eisen, mit einem Loche am äußeren Ende, durch welches ein anderes Eisen senkrecht gesteckt wird, womit es den Zuganker bildet. Das Ganze dient dazu, die Mauer in ihrem senkrechten Stande zu erhalten.

Zugstück (Theat.), ein das Publicum stark an-, gleichsam in das Theater hineinziehendes dramatisches Product, im tadelnden Sinne ein bloß die Sinne, aber nicht den Geist, gemeiniglich nur die Theaterkasse befriedigendes Stück.

Zunge (Bauk.), eine dünne Mauer in einem Schornsteine, welche darin die verschiedenen Röhren von einander absondert, s. Feuermauer; — ein Einbau in einem Strom, oder eine Bühne, um das Ufer vor fernerem Abbruche zu sichern; — ein auf einem Pfahle oder auf einer Pfoste stehender Holzstreifen, der in einen andern Pfahl oder Pfoste eingreift, sonst auch ein Spund genannt. — (Musik). So viel als Zungenstoß, dessen man sich sowohl im Forte als im Piano bedienen muß, um ein Blasinstrument, welches es auch sei, zum Erklingen zu bringen; vergl. Doppelzunge und Orgel.

Zusammengesetzte Taktarten s. Taktarten.

Zweichörig s. Chor, zweifüßige Verse s. Vers, zweifüßige Reime s. Reim.

Zweier (Mus.), melodischer Abschnitt von zwei Takten, welcher sich durch einen fühlbaren Ruhepunkt von den übrigen unterscheidet.

Zweischlitz (Bauk.), ein Glied in den dorischen Friesen, welches mit zwei Schlitzen oder Vertiefungen verziert ist.

Zweiunddreißigtheil, eine Notengattung, welche durch Zergliederung eines Sechzehntheiles in zwei gleiche Noten entsteht; 32 solcher Noten machen einen Viervierteltakt aus, daher der Name. Der Stiel dieser Noten ist dreimal durchstrichen.

Zweitel oder weiße Note, die halbe Note.

Zweiviertel } Takt s. Taktarten.
Zweizweitel }

Zwischenakt s. Akt und Entreacte.

Zwischenharmonie s. Fuge.

Zwischengeschoß (Bauk.) s. Entresole.

Zwischenspiel (Poetik) s. Intermezzo. — (Musik). s. Interludium.

Zwischentiefe (Bauk.) s. Metope.

Zwölfachteltakt s. Takt.



Anhang.

Zur

Literatur der deutschen Aesthetik,

hauptsächlich

der systematischen.

Von

Friedrich Wähner.

Eine Geschichte der Philosophie, im wissenschaftlichen Geiste ausgeführt, dürfte im Allgemeinen der Wahrheit zuträglicher seyn, als jedes besondere System. Soll ein solches Unternehmen aber im Großen und Ganzen gelingen, so setzt es den Fund einer mit sich selbst übereinstimmenden Methode voraus, die ohne architektonische Einheit und Ordnung etwas Undenkbares bleibt. Man muß also doch irgendwie die Form eines Systems zum Grunde legen, bestände jene zuletzt auch bloß in dem Zusammenhange eines geregelten, kunstmäßigen Denkens, der sogenannten Dialektik; man muß wenigstens eins oder das andere für alle wesentlichen Puncte als Maßstab des Urtheils im Hintergrunde haben, um den Entwicklungsgang der verschiedenen Grundansichten unbefangen und folgerichtig würdigen zu können. Wie wir nun bis jetzt noch keine Geschichte der Philosophie haben, die der aufgestellten Forderung durchgehends genügte; so fehlt uns aus derselben Ursache ebenfalls eine Geschichte der Aesthetik, die ihren Namen durch die That beurkundete. Um so mehr hat ein ästhetisches Lexikon das Recht und die Pflicht, jedem Versuche der Art zu entsagen, und sich in den Gränzen des Erreichbaren ein näheres Ziel zu setzen. Beiträge zu einer Literatur der deutschen Aesthetik, so bescheiden sie auftreten mögen, würden jedoch dem Bedürfnisse der Gegenwart allzu unvollkommen entsprechen, wollten sie sich ausschließend auf historische Nachweisungen beschränken, das Interesse wissenschaftlicher Erörterungen gänzlich beseitigend. Bedeutende Perioden und Zustände mit einigen Strichen zu bezeichnen, die einzelnen Schulen mit ihren Meistern, Gehülfen und Nacharbeitern besonders hervorzuheben, die leitenden Ideen in ihren Uebergängen und Umwandlungen zu verfolgen, oder doch von fern zu berühren, die dunklen, noch unentschiedenen Gegenstände der Untersuchung anzugeben, das Alles gehört unfehlbar, so weit es Raum und andere Bedingungen gestatten, nach Maßgabe der größern oder geringern Wichtigkeit, zum Geschäfte gegenwärtiger Beiträge. Das hauptsächlichste Augenmerk ist auf die systematische Behandlung der Aesthetik gerichtet, und beschränkt sich

aus mehren Gründen auf die Bestrebungen der Deutschen. Einmal thut es darin unser Volk jedem andern zuvor, sodann wäre es auch in andern Beziehungen unmöglich gewesen, die Aesthetik des Auslandes bis auf die neueste Zeit gehörig durchzuführen. Die Bemühungen der Griechen und Römer sind deßhalb mitbedacht worden, weil sich daraus zum Theil die deutsche Aesthetik entwickelt hat, besonders die Ansichten Platons und des Aristoteles noch immer Geltung haben. In der Regel wirken die Aesthetiker von Profession weniger auf das große Publicum, als einzelne geistreiche Schriftsteller, welche die Rüstung des Systems ablegen, und ihre freie Originalität walten lassen. Eine objective Betrachtung des von ihnen Geleisteten, wie dieselbe ihren entschiedenen Verdiensten gebührt, würde aber hier in ein zu großes Detail führen; die bloße Anführung ihrer wohlbekannten Namen und Schriften hingegen wenig Interesse darbieten, da an solchen Nomenclaturen kein Mangel ist. Wenn es von selbst einleuchtet, daß ein ästhetisches Lexikon nicht die Miene eines kritischen Areopagus annehmen darf, so ist es deßwegen doch verpflichtet, gerade, um dem Vorwurfe der Anmaßung zu entgehen, die gefällten Urtheile mehr oder weniger bis auf einen gewissen Punct zu motiviren. Der Verfasser des ästhetischen Lexikons und der literarische Referent sind zwei verschiedene Personen; mithin kann es nicht befremden, wenn ihre Ansichten, wo diese gelegentlich denselben Gegenstand berühren, in einem oder dem andern Betracht abweichen. Rechtfertige sich jede Meinung, so gut sie kann, durch sich selbst. Uebrigens macht dieser Anhang, unter den Einschränkungen gegebener Verhältnisse, keine Ansprüche auf Vollständigkeit, am wenigsten in Betreff der neuesten Erscheinungen. Sachkundige Leser werden ersucht, auf vorstehende Erklärung eine billige Rücksicht zu nehmen.

*
* *

An der Spitze der Aesthetik steht der Grundbegriff des Schönen; er sollte alle Kronen ihres vielgestaltigen Lebens in sich vereinigen, und ist bis auf diesen Tag für jedes System mehr oder weniger ein Stein des Anstoßes geblieben. Sogar in bloßen Beiträgen zur Literatur der Aesthetik stellt sich gleich anfänglich das alte Kreuz hemmend in den Weg, so daß es unerläßlich ist, schon beim ersten Schritte einem gewöhnlichen Mißverständnisse vorzubeugen. Man behauptet, und wird nicht müde die Behauptung zu wiederholen, daß die Betrachtung des Schönen im wissenschaftlichen Sinne nicht sowohl von der Natur, als der Kunst ausgehe. Versteht man unter der Betrachtung die volle Klarheit eines durchgebildeten Bewußtseyns, in so fern dasselbe von einem gegebenen Gegenstande mit fühlbarer Uebermacht ergriffen und festgehalten wird; so ist gegen diese, auf ihre natürliche Gränze zurückgebrachte Ansicht nichts einzuwenden, man kann sie sich unbedenklich gefallen lassen. Geht aber die Meinung dahin, als gebe die Natur für die Betrachtung des Schönen ursprünglich weniger aus, als die Kunst, als genieße der Mensch die Reize der erstern so lange besinnungslos mit einer Art von dumpfer Indolenz, bis sie ihm durch eine Vergleichung mit Gegenständen der Kunst merklich und bedeutend werden, so ist der Gedanke grundfalsch, und als solcher die Quelle einer argen, theilweise noch immer fortdauernden Begriffsverwirrung. Einmal wird der Name Kunst meistens einseitig auf die bildende allein beschränkt, und dann ist ja auch diese in dem uranfänglichen, eben deßwegen tief verhüllten Keime ihrer Entwicklung aus

der Naturanschauung hervorgegangen, und hat unter deter Leitung die ersten wankenden Schritte versucht. Ohne die Vorherrschaft der Natur, ist der Ursprung der bildenden Kunst und jeder andern schlechthin unerklärbar. Auf Kosten der Natur den Einfluß der Kunst unverhältnißmäßig erheben zu wollen, ist eine verkehrte Richtung, die mit dem Irrthum zusammenhangt, als sei das wahre Schöne ausschließend in der Kunst zu suchen. Menzel hat in seiner Schrift: »die deutsche Literatur,« dieses Blendwerk mit eben so viel Gewandtheit, als Nachdruck vernichtet, ist aber im Feuereifer des Streites dem Gegenstande der tiefern Frage zu leicht entschlüpft. Er sagt gegen Solger: Die Idee liegt nicht im Geiste des Künstlers, sondern im äußern Gegenstande oder im Geiste des Künstlers nur, in so fern sie im äußern Gegenstande liegt. Jede Gattung von äußeren Dingen, sei es in der Natur oder im Leben, trägt ihre Idee in sich. Der Künstler kann diese Idee nicht in sich erzeugen, sondern nur außer sich erkennen, und die Natur nach der in ihr liegenden Idee copiren. Die ganze Reihenfolge von ästhetischen Ideen, welche vermeintlich im Geiste des Menschen entspringen, taugt nichts, ist ein trockenes System von Abstractionen. Ihr muß die lebendige Reihenfolge von Ideen entgegengesetzt werden, die in den äußern Dingen selbst liegen. — An und für sich kann ohne Zuthun des menschlichen Geistes keine Idee in einem äußern Dinge liegen, wofern es nicht die angezauberte Fähigkeit besitzt, sich in einem stillen Monologe selbst zu denken und zu belauschen. Zuletzt wird bei dieser ziemlich mechanischen Vorstellungsweise hintennach immer heimlich hinzugerechnet, was von vorn abgeläugnet werden soll; die harmonische Mitwirkung des menschlichen Geistes. Menzel hat sich unmittelbar darauf nachbessernd selbst kritisirt, wenn er hinzusetzt, die Idee gehöre nur in so fern dem Geiste des Künstlers an, als sie im äußern Gegenstande liege. Das ist offenbar der Mittelpunct, von welchem die Entscheidung der höchst schwierigen Frage abhängt. Wie man nun auch die Sache angreifen und wenden mag, für die Begründung der Aesthetik ist dabei kein anderes Heil zu finden, als durch die Annahme, daß zwischen dem äußern Dinge und dem Kunstgeiste, der sich desselben für die Darstellung der Idee wahrhaft bemächtigen will, ursprünglich eine gegenseitige Angemessenheit oder Uebereinstimmung, eine natürliche Begegnung Statt findet. Die Betrachtung des Schönen fängt demnach nicht erst in und mit der Kunst an, so sehr sie auch späterhin durch deren Nachhilfe gereinigt und gestärkt werden mag. Schon im einfachsten Naturgenuß des Schönen, weit jenseits aller beglaubigten Geschichte, kündigt sich auf dunklen Schwingen der Geist ästhetischer Betrachtung an. Oder läßt sich das Naturschöne wirklich als solches genießen, ohne dasselbe als ein Besonderes zu empfinden? Und wie ist es als ein Besonderes zu empfinden, ohne eine eigenthümliche Mitwirkung des Geistes irgendwie in Anspruch zu nehmen? Trete diese noch so sehr in unbewußte Tiefen zurück, sie ist darum nichts desto weniger ein stiller Ausfluß jener Seelenstimmung, die sich sinnend, vielleicht träumerisch, vielleicht unter Zeichen plötzlicher Erschütterung der Betrachtung des Schönen entgegenneigt. Nach Verschiedenheit der Völker und ihrer Anlagen, wird auch der unbewußte, wie der bewußte Eindruck des Naturschönen ein anderer seyn; denn hat jedes Volk seine eigenen Begriffe von Natürlichkeit, so muß diese Mannigfaltigkeit sich auch in der Empfindung des Naturschönen wiederholen. Kein Volk der Erde kann sich mit den Griechen messen, so bald die Vergleichung

von der Kraft der Fantasie und dem Umfange des Kunstvermögens ausgeht, sie sind und bleiben für die ästhetische Menschenerziehung das höchste Muster. Einzelne Künste, gewisse Classen von Kunstwerken, unter ihnen vorzüglich die Denkmäler einer riesenhaften Baukunst, zum Theil noch in ungeheuern Trümmern, die Bewunderung der Nachwelt, finden sich zwar Jahrhunderte vor der griechischen Blütenzeit, aber erst mit ihnen, so weit sichere Nachrichten reichen, beginnt die Betrachtung des Schönen zu tagen, und eine bestimmtere Gestalt anzunehmen. Nicht damit zufrieden, das Schöne zu genießen, zu erschaffen, waren sie auch die Ersten, welche dasselbe zum Gegenstande eines besondern, fortgesetzten Nachdenkens erhoben. Wie aber bei ihnen die Ausbildung der Poesie jener der Prosa um mehre Jahrhunderte vorausging, wie selbst die philosophische Ansicht der Natur sich ursprünglich in bildlichen Schmuck kleidete, und diese Hülle in der Form der Sprache noch lange beibehielt; so machte gleichfalls in der frühesten Betrachtung des Schönen die Fantasie ihre mächtigen Rechte geltend. Denn gewisse Mythen sind, genauer angesehen, nichts anderes als Darstellungen, worin das Gefühl des Schönen über sich selbst fantasirt. Mit welcher unwiderstehlichen Kraft dieser Darstellungstrieb den Geist der Griechen beherrschte, zeigt noch viel später, unter den wissenschaftlichen Denkern, Platon; natürlich auf eine andere Weise und für eine andere Absicht, indem er nicht umhin konnte, oft gerade das Tiefste seiner Lehre mythisch auszusprechen. Unter den bekannten Mythen sind besonders die von Vulkan, Minerva, Apollo, den Musen, Orpheus, Chiron, Marsyas, Arachne, den Pieriden, Dädalus, Arion hierher zu rechnen. (Vergl. Car. Frid. Bachmann diss. hist. phil. aesthetices apud Graecos vestigia quaerens. Jena 1811. 8.) Den mythischen, auf die Betrachtung des Schönen gerichteten Blicken, folgten nach einem langen Zwischenraume, für denselben Zweck, einzelne Beobachtungen, theils unmittelbare Früchte einer reifen und reicher gewordenen Erfahrung, theils mittelbare Ergebnisse des vergleichenden Nachdenkens. Sie betrafen zunächst das Kunstschöne, wovon jedoch hier nicht weiter die Rede seyn kann. — So gefährlich die griechischen Sophisten durch ihre Grundsätze, durch ihre verführerische Geschicklichkeit der öffentlichen Denkart und Sitte geworden sind, so unbezweifelte Verdienste haben sie sich um einzelne Theile der Schönheitstheorie erworben, insbesondere um Beredsamkeit und Stilistik. Sie wirkten in ihren Vorträgen nicht auf gründliche Ueberzeugung, sondern auf blendende Ueberredung hin; waren aber deßhalb gezwungen, Alles, was diesen Zweck irgendwie befördern konnte, in jeder möglichen Richtung zu durchdenken und anzuwenden, wobei nebenher auch die Wahrheit Verschiedenes gewinnen mußte, da selbst der Schein theilweise von ihr leben und bei ihr borgen muß.

P l a t o n.

Nachdem so für eine wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik durch mannigfaltige Vorbereitungen gesorgt war, trat Platon, der begeisterte Seher, auf, um die ersten Grundlinien derselben anzugeben, nicht in einer fortlaufenden Darstellung, sondern in gelegentlichen Aeußerungen, die jedoch auf ein Ganzes hinweisen. Im Sinne der Neuern hat Platon überhaupt kein System der Philosophie aufgestellt und aufstellen wollen, ihm war es überall zunächst darum zu

thun, durch seine lebendige, künstlerische Mittheilung den allgemeinen Zusammenhang der Erkenntniß aufzuhellen, dabei ihre integrirenden Theile in großen Umrissen hervorzuheben, dergestalt, daß sie durch Zusammenstellung und Verschmelzung einander ihr besonderes Licht von verschiedenen Seiten zusenden, und so sich wechselweise begründen und tragen.

Eine abgeschlossene Aesthetik ist mithin in seinen Schriften weder zu suchen noch zu finden, dafür aber die vortrefflichste Bedingung zu einer solchen; dazu kommt, daß er, je nachdem seine Absicht, die Farbe seines Dialogs und die Eigenthümlichkeit der redenden Personen wechselt, seine eigentliche Meinung oft nicht geradezu heraussagt, sich mit einer indirecten Hinweisung begnügend, manchmal bis zum Spiel eines scheinbaren Widerspruches. So wünschenswerth deßhalb jeder Versuch erscheinen muß, die Bruchstücke der platonischen Aesthetik organisch zu ergänzen, wenigstens nach dem Sinne ihres Urhebers übersichtlich zu ordnen — so würde eine solche Bemühung, auch abgesehen von der Mißlichkeit des Erfolges, hier jedenfalls zweckwidrig seyn. Dagegen dürfte umgekehrt eine bloß historische Aufzählung des Zusammengehörigen, der Wichtigkeit des Gegenstandes auf der Stufe der heutigen Bildung kaum entsprechen, weßhalb es vergönnt seyn wird, um entgegengesetzten Vorwürfen einiger Maßen auszuweichen, zwischen jenen beiden Richtungen den Mittelweg einzuschlagen. Das Gute (ἀγαθόν) mit dem Schönen (καλόν) in einer unzertrennlichen Gemeinschaft, einer vollkommenen Durchdringung aufzufassen, Beides in seiner Vereinigung als den Gipfelpunct der Bildung darzustellen, machte schon geraume Zeit vor Platon das Streben aller edlern Seelen, ganz vorzüglich des Sokrates seines Lehrers, aus, wie denn dasselbe überhaupt den Griechen als ein nationales Erbtheil angeartet war. Ein καλον αγαθος hieß ihnen jeder vollständig entwickelte Mann, insofern sein Inneres und Aeußeres von gleicher, übereinstimmender Tüchtigkeit war, eins des andern Abdruck und Abglanz. Da Platon das sittliche Interesse, obschon mit einem Uebergewicht von speculativem Geiste, nach dem Vorgange und der Weise des Sokrates in allen menschlichen Angelegenheiten als das einzig Größte und Letzte obenan stellte, da eben derselbe nach einigen ihn nicht befriedigenden Versuchen in der Poesie von der Kunstübung zum Studium der Philosophie überging, und seine reiche Dichterader selbst auf dem Gebiete der Speculation, oft bei Gelegenheit der tiefsten Untersuchungen sprudelnd ausströmte, so begreift es sich, daß die Vereinigung des Guten und Schönen, die in seiner Denkart und ganzen Persönlichkeit natürlich ausklang, zugleich der Mittelpunct seiner ästhetischen Ansichten werden mußte. Indessen hat er vielleicht eben deßhalb, weil er zu lebhaft von der Vereinigung des Schönen und Guten ergriffen war, oder weil er das Wesen des letztern, so weit es ihn selbst betraf, ohne den mindesten Zweifel mit einer seligen Ruhe in den Tiefen seiner innern Anschauung trug, nirgends den bestimmten Punct aufgezeigt, von welchem aus das Schöne, sei es dem Guten noch so nahe verwandt, sich doch auch wieder kenntlich von demselben unterscheidet. Vielleicht ist aber dabei mehr in unserm Verständnisse des Platon, als in seiner ursprünglichen Vorstellungsweise eine Lücke anzutreffen.

Die Hauptgrundsätze der platonischen Aesthetik sind im Phädrus und Gastmahl enthalten. Das Gastmahl vervollständigt und führt im Allgemeinen dasjenige zu seiner letzten Vollendung hinan, was im Phädrus noch seinen Anfängern hingestellt wurde; dieses hier mit dem

Zeichen einer noch jugendlichen, siegestrunkenen Denkart, jenes dort mit dem Gepräge einer gereiften Erkenntniß. Eine kurze Vergleichung der beiden Dialoge dürfte am besten zeigen, wie Platon von seinem Standorte aus das Schöne von dem Guten hinlänglich unterscheiden konnte, ohne sich darüber mit Bestimmtheit näher zu erklären, wie es ihm außerdem möglich wurde, neben und in den beiden Grundbegriffen seiner Philosophie, und zugleich in harmonischer Verbindung mit ihnen, noch einen besondern Kreis für das Wahre offen zu behalten. In dem allgefeierten Grundmythus des Phädrus wird das Schöne als ein Element jener göttlichen Ideenwelt vorgestellt, welche die Seelen im Zustande ihrer Vollkommenheit, ehe sie noch von den Banden des Irdischen gefesselt wurden, durch ein ungetrübtes Licht in ihrem mangellosen Daseyn angeschaut haben. Was sie davon späterhin in ihrem irdischen Leben wieder erkennen, ist bloß eine Erinnerung an das vormalige Anschauen. Diese mythische Ausdrucksweise will zuerst vielleicht nur sagen und einschärfen, daß der wahre Genius in jeder seiner Gattungen und Thätigkeiten, seiner höhern Abkunft und Gestaltung nach undurchdringlich, in den engern Gränzen erfahrungsmäßiger Wirksamkeit, ein Auf- und Nachglanz der ihm von Gott eingeborenen Kraft ist. Damit wird sonach zwischen Gott, dem Inbegriff der lebendigen, schöpferischen Ideen und dem sterblichen Menschen, der sich ihrer zu versichern sucht, jenseits aller Zeitlichkeit ein bedingter Bund der Eintracht und Annäherung festgesetzt. Jede einzelne Erscheinung, deren wesentlicher Inhalt das Schöne ist, findet in Gott ein correspondirendes Urbild, zu welchem letztern es im Verhältniß eines Nachbildes steht, so daß die Welt des irdischen Schönen durchgängig ein Wiederschein göttlicher Ausstrahlung ist. Das Unterscheidungszeichen des Schönen kann folglich, da es als Idee göttlichen Ursprungs und Wesens ist, und eben deßhalb mit der Gesammtheit der Ideen sich harmonisch einigen muß, lediglich in der Art und Weise ihrer äußern Offenbarung bestehen, das heißt zuletzt nichts anders als in dem ihr gemäßen Medium der Anschauung, oder in der Form der Erscheinung, die unmittelbar durch die Macht des sinnlichen Eindruckes auf ihr übersinnliches Exemplar zurückweist. Dem Schönen gegenüber entzieht sich vergleichungsweise das Gute durchaus aller unmittelbarer Wahrnehmung, ganz unbedingt jeder sinnlichen; es kann nach dem Systeme seiner Motive, Absichten, Entwicklungen nur mittelbar beurtheilt und empfunden werden mit Organen, die eine andere Aneignungs- und Wirkungssphäre erfordern, als jene des Schönen ist, obgleich Beides, als reiner Ausfluß göttlicher Ideen, nach der Quelle seines Ursprunges betrachtet, wesentlich Eins ist. Endlich tritt im Wahren, so weit es Gegenstand der absoluten Erkenntniß ist, wodurch es sich dem Guten und Schönen auf eine besondere Art zur Seite stellt, der Grund und die Verknüpfung aller ideellen Vollkommenheiten und Bestimmungen hervor. Diesen Dreiklang des vollendeten Lebens läßt Platon mit der vereinigten Musik seiner Rede und Einsicht am vernehmlichsten im Gastmahl erschallen. Weil das Gute, Schöne und Wahre jedes sowohl in seiner Besonderheit, als in seiner ungetheilten Gemeinschaft mit dem andern, die Wiedererweckung eines göttlichen Urbildes ist, so dringt er in jenem Gespräch mit einem so hohen, fortgesetzten Nachdruck auf den Begriff geistiger Erzeugung, der in gleichem Sinne den Anfang und das Ende seiner Philosophie, wie seiner Aesthetik ausmacht, worin unstreitig für Denker und Künstler ihr edelster Vorzug besteht. Damit hängt der Begriff von Nach-

bildung (μιμησις), als Canon seiner practischen Kunstlehre, genau zusammen. Wenn nach Platons Vorstellungsweise das Schöne überhaupt auf ideellen Accorden beruht, so muß nothwendig dessen Anschauung und Darstellung in allen seinen mannigfaltigen Abwandlungen, selbst in den leisesten Anspielungen erscheinen. Schließlich mögen noch einige andere Gedanken Platons, worin sich der Geist seiner Aesthetik beurkundet, summarisch aufgeführt werden. Das Schöne ist weder das Anständige, noch das Nützliche, noch das Angenehme, noch das einem guten Zwecke Entsprechende; so wird im größern Hippias indirect davon gesprochen, fast in derselben Weise, wie es die Kantische Schule gethan hat. Mit deren Lehre stimmt auch die Behauptung überein, daß jeder wahrhaft schöne Gegenstand ein reines (uninteressirtes) Wohlgefallen hervorrufe, welches Platon Charis (χαρις) nennt. Bei der ästhetischen Beurtheilung kommt es auf ein Dreifaches an, auf die Beschaffenheit des ausgeführten Gegenstandes, auf die Natur seiner Darstellung und auf die Art des dadurch hervorgebrachten Wohlgefallens. Der ästhetische Werth eines Gegenstandes hängt vorzüglich von seinem sittlichen Einflusse ab. Da in der Welt des Geistes und der Sinne Gegenstände, so verschieden sie an und für sich sind, beziehungsweise durch Gegenbilder, Anähnlichungen, einander näher kommen können, so ist eine Specification des Schönen statthaft, und dasselbe kann auch in Behandlung der Wissenschaft als Kunstvermögen hervortreten, und die Ausübung des Guten mit einem eigenen, gefälligen Takte begleiten. Ueber das Wesen, den Zusammenhang, die Besonderheit der einzelnen Künste finden sich mehre zerstreute Bemerkungen vor, über die Redekunst, vornehmlich im Phädrus und Gorgias. Höchst treffend und geistreich ist, was Diotima im Gastmahl von der Dichtkunst sagt: »Du weißt ja, daß Dichtung etwas Vielfältiges ist. Denn was nur für irgend etwas Ursache wird, aus dem Nichtseyn in das Seyn überzugehen, ist insgesammt Dichtung. Daher liegt auch bei den Hervorbringungen aller Künste Dichtung zum Grunde, und die Meister darin sind sämmtlich Dichter.« Im Jon, dessen Aechtheit aus guten Gründen stark bezweifelt worden ist, sind es die Götter selbst, welche die Dichter begeistern und mit jenem heiligen Wahnsinne erfüllen, der im Phädrus so hinreißend gepriesen wird. Auf gleiche Weise erklärt sich Platon in seiner Republik. Sein Begriff von Inspiration ist mythisch zu deuten, hängt unverkennbar mit dem im Phädrus dargelegten Grundmythus zusammen, und darf nicht zu einem bloßen Spiele figürlicher Vergleichung herabgezogen werden. Platons Kunstphilosophie hat auf die Nachwelt einen so bedeutenden Einfluß geäußert, und derselbe dauert selbst in der Gegenwart unter wechselnden Gestalten so unausgesetzt und lebhaft fort, daß eine etwas umständlichere Anzeige seiner ästhetischen Bemühungen dadurch hinlänglich gerechtfertigt seyn dürfte. Von Runge sind diejenigen Dialoge, welche der Aesthetik eine besondere Ausbeute gewähren, neuerlich eigens zusammengestellt, erläutert und beleuchtet worden.

Aristoteles.

In einem Endurtheile über die Betrachtungsweise des Aristoteles fehlt es uns an den dazu gehörigen Documenten; seine Schrift über das Schöne, von welcher wir uns über manche zweifelhafte Puncte gewichtige Aufschlüsse versprechen dürften, ist verloren gegangen;

seine Poetik, Jahrhunderte hindurch als ein Codex der Poesie verehrt, fortwährend ein Gegenstand eben so vielfältiger als lehrreicher Untersuchungen, hat entweder nach dem Dafürhalten der Kritiker von ihrem Verfasser selbst nicht die Form der Vollendung empfangen, oder muß als Auszug eines größern Werkes angesehen werden. Mit gutem Erfolge hat Lessing in mehrfacher Hinsicht die auf uns gekommene Rhetorik des Aristoteles zum Verständniß seiner Poetik benutzt. Wer noch weiter gehen will, wird nicht umhin können, für die ästhetische Beurtheilung das Ganze der aristotelischen Philosophie mit in Anschlag zu bringen. Aristoteles baut seine Poetik nicht von vornherein auf Speculation, sondern auf das Gegebene, indem er mit Hilfe der Erfahrung und einer durchdringenden, umfassenden Logik, die einzelnen Kunstgattungen, ihre Verbindungen, Unterschiede, Besonderheiten festsetzt. Die Menge vorzüglicher Werke, über deren verschiedenen Werth sich bereits unter den Kennern ein bewährtes Urtheil gebildet hatte, erleichterte ihm zwar das Geschäft der Anordnung und Trennung; das Größte verdankt er aber doch seinem eigenen, außerordentlichen Blick, der die Geheimnisse der Theorie in unmittelbare Thatsachen der Beobachtung zu verwandeln wußte. Sein Hauptgrundsatz beruht auf der Vorschrift der Nachbildung (μίμησις), worin man bis auf die letzte Zeit größtentheils, gewiß aber mit Unrecht, nur die Forderung einer wiederholenden Nachahmung des Daseyenden oder Gegebenen erblicken wollte. Noch A. W. Schlegel sagte in einer sonst sehr schätzbaren Abhandlung (über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur u. s. w., kritische Schriften, zweiter Theil): »Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seyen nachahmend; dieß war richtig, in so fern damit gesagt werden sollte, es komme etwas Nachahmendes in ihnen vor; unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Aristoteles es wirklich nahm, die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. Ueberdieß wurde Architectur schon dadurch ausgeschlossen, die auch Aristoteles nicht in den Kreis jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.« Gegenwärtig versteht man, nach dem Vorgange von Otfried Müller, Solger, Wendt, unter dem Mimischen etwas Anderes und Höheres als Nachahmung; man hat dafür den Ausdruck Darstellung gestämpelt, was ohne Zweifel für die Erklärung des Aristoteles ein sehr ersprießlicher Fortschritt ist. Da aber auch Platon das Mimische zur Bedingung und zum Kennzeichen der schönen Kunst erhebt, so fragt es sich, in welchem Sinne Aristoteles dasselbe Wort für seinen besondern Zweck mag genommen haben. Er hat bekanntlich Platons Ideenlehre bestritten, mithin konnte er aus ihr nicht, wie jener, die Kunsteigenschaft des Mimischen ableiten; sie mußte für ihn einen verschiedenen Ursprung und Gehalt annehmen. Wie es mit vielen Kunstwörtern gegangen ist, daß sie im Laufe der Zeit, gleich andern Autoritäten, allmählich und unvermerkt in ihrer Bedeutung, bald nach dieser, bald nach jener Seite ausweichen; so mag dem Mimischen im Gebrauche des Aristoteles und seiner Zeit ein ähnliches Schicksal begegnet seyn. Bei dieser Annahme dürfte es uns schwer, wo nicht unmöglich werden, den Begriff des Mimischen im Sinne des Aristoteles streng zu fixiren. Was übrigens die tragische Poesie betrifft, so läßt sich das Merkmal des Mimischen, worin es immerhin bestehe, ohne allen Zwang auf dieselbe anwenden. Denn der Vorwurf war nach der herrschenden Sitte an ein Ueberliefertes und bereits Ausgebildetes der Mythenwelt gebunden, worin die Nothwendigkeit mimi-

scher Gestaltung wesentlich begründet lag. Solger stellt die glückliche Behauptung auf, daß Aristoteles schon deßhalb unter der von ihm verlangten (μίμησις) die Bildung aus und nach einem Principe habe verstehen müssen, weil eben derselbe widrigenfalls nicht hätte sagen dürfen, der Dichter solle nicht darstellen, was geschehen sei, sondern was nach Gesetzen der Nothwendigkeit hätte geschehen sollen; weil sich sonst ferner nicht absehen lasse, mit welchem Rechte er die physikalischen Poeten, die Physiologen, insofern sie bloß Natur schildern, von der Zahl der Dichter habe ausschließen können. Wie dem nun seyn mag, der Begriff des Mimischen gehört fort und fort zu den Mysterien der aristotelischen Poetik.

Was die Gestalt des Schönen betrifft, so setzt sie Aristoteles in Größe, Maß und Ordnung, mit andern Worten, in die Richtigkeit der erforderlichen Verhältnisse. Bestimmungsgründe, die in ihrer Art an den Maßstab erinnern, womit er das Sittlichgute als die richtige Mitte zwischen zwei Extremen bezeichnet. Wie diese Formel aber nicht auf alle sittlichen Fragen anwendbar ist, sondern nur zu einer ungefähren Unterscheidung im Großen und Ganzen hinreicht; so hat es mit den angegebenen ästhetischen Merkmalen dieselbe Bewandniß. Sie sind das Resultat einer tiefen Beobachtung, die als solche den Leitfaden eines durchherrschenden Begriffes zwar nicht greiflich vorlegt, aber doch darauf hindeutet, und dessen Mitte von den fruchtbarsten Seiten der Wahrnehmung aus zu umfassen sucht. Um die einzelnen Sätze gehörig zu verstehen und zu handhaben, an welche Aristoteles seine Theorie geknüpft hat, muß man eben so viel Geist mitbringen, als man in ihnen vorfindet. Daraus erklärt sich, warum er nicht nur von seinen einzelnen Bewunderern, sondern selbst von ganzen Völkern geraume Zeit hindurch so arg mißverstanden worden ist, in einem desto höhern Grade, je mehr sie von der überschwenglichen Verehrung des Philosophen recht eigentlich Profession machten. Was er für die Rhetorik geleistet hat, ist bei den Griechen die Grundlage aller spätern Bemühungen geworden. Seine Methode ist hier im Wesentlichen dieselbe, wie in der Poetik, mit dem Unterschiede, daß sie sich über ihren Gegenstand ausführlicher verbreitet und weniger zu errathen übrig läßt. Unter den Deutschen hat sich zuerst Lessing ein großes, bleibendes Verdienst um das Verständniß der aristotelischen Poetik erworben. Bekanntlich scheute er sich nicht, Aristoteles für seinen poetischen Euklides zu erklären. Indessen ist Lessing in den Anwendungen seines alles zersetzenden Verstandes, bei der versuchten Rechtfertigung des Problems der Tragödie, offenbar zu weit gegangen, und nach einigen Richtungen ins Mikrologische gerathen. Seine Dramaturgie liefert davon, neben vielen vortrefflichen Gedanken, unzweifelhafte Belege. Ueber die analytische Verfahrungsweise Lessings in Sachen der Aesthetik, hauptsächlich in Beziehung auf Kunst, namentlich im Gegensatze zu Winkelmann, hat Schelling in seiner wohlbekannten, nicht genug zu preisenden Musterrede, das Treffendste gesagt. Nächst Lessing verdankt die aristotelische Poetik besonders ihrem Herausgeber, Gottfried Hermann, schätzbare Aufklärungen. Er hat zuerst die fragmentarische Natur der vielfach räthselhaften Schrift in helleres Licht gesetzt. Seine ästhetischen Ansichten stehen unter dem Einflusse der Kantischen Philosophie, welchem er auch bei Begründung seiner Metrik folgte. Neuerdings hat Otfried Müller, einer von den Koryphäen der jetzt lebenden Archäologen, in seiner Uebersetzung der äschyleischen Eumeniden und dem ihnen beigefügten Commentar, die von Lessing angeregte

Frage wieder aufgenommen. Er bemerkt mit Recht, daß dieselbe noch einer weitern Entwicklung bedürfe, ehe sie für erledigt gelten könne. Auch Goethe hat sich über die Poetik des Aristoteles ausgesprochen. Die Erläuterungsversuche der Engländer und Franzosen liegen außer dem Bereiche des gegenwärtigen Entwurfs, wozu noch der Umstand kommt, daß sie an ihrer Richtigkeit längst abgestorben sind.

Longin.

So wenig das Vaterland, Geburtsjahr und Name des Longinus feststeht — einigen Angaben zu Folge hieß er Dionysius — so unsicher sieht es mit dem Titel seiner Schrift über das Erhabene aus. Der große Kritiker Ruhnken entdeckte beim Lesen des Apsines, als er etwas weiter hinein kam, einen völlig veränderten Ton des Vortrags, worin er die Weise Longins zu erkennen meinte. Eine nähere Vergleichung bestätigte seine Conjectur. Ihr zu Folge bezieht sich Longins Schrift nicht auf eine philosophische Betrachtung des Erhabenen, sondern sie ist ein Fragment seiner Rhetorik (τεχνη ρητορικη), und handelt ausschließend von den Mitteln der sogenannten hohen Schreibart. Dafür spricht denn auch der Inhalt auf das Unzweideutigste. Nirgends kommt das innere Wesen des Erhabenen zur Sprache. »Ueberhaupt kannst du sicher glauben,« so sagt er zu seinem Freunde, »daß dieß wirklich schön und erhaben sei, was allemal und allen Menschen gefällt.« Anderswo: »Das Erhabene ist nichts als ein Wiederhall von der Größe des Geistes.« Der anerkannte Werth des Buches liegt auf einer Seite, die uns hier nichts angeht. Eine Menge seiner ästhetischen Bemerkungen findet sich in den darauf bezüglichen Schriften des Dionysius von Halikarnaß, des Maximus, Tirius u. A. zerstreut. Es ist hier nicht der Ort, diese Andeutung weiter zu verfolgen. Für die Geschichte der griechischen Poesie hat F. Schlegel jene Winke geistreich benützt. Die engere Kunstästhetik kann hier nicht näher berücksichtigt werden. Das Beste geben die Häupter der griechischen Literatur, meistens in gelegentlichen Aeußerungen. Neben ihnen ist Lucian von besonderer Bedeutung.

Plotin der Neuplatoniker.

Schon die Eintheilung seines hierher gehörigen Werks in Enneaden, d. h. in je neun Abschnitte, die immer ein Buch bilden, zusammen sechs, kündigt einen mystischen Sonderling an, vertieft in das Geheimniß wiederkehrender Zahlencombinationen; denn aus der Behandlung des Gegenstandes geht jene Anordnung keineswegs natürlich hervor. Plotin findet das Schöne da, wo die Form der Idee die Materie überwiegt, mithin das rein intelligible Element entschieden vorherrscht. Diese seine Aesthetik war ein Ausfluß der tiefen Verachtung, welche er überhaupt gegen die Materie hegte, und in seiner Manier philosophisch zu beweisen suchte. Da aber Gehalt und Erscheinung in dem Bestande des wahren Schönen mit gleichem Rechte und Werthe zusammentreffen, indem ein Element das andere ohne Ueberschuß oder Mangel in vollkommener Eintracht aufnimmt und wiedergibt, so ist damit die Vorstellungsweise Plotins hinlänglich gerichtet. Er wollte durch die vorherrschende Geistigkeit des Schönen über das platonische Ziel hinausfliegen, und merkte nicht, daß er solchergestalt mit seinem Denken in dem Abgrunde einer hohlen Ab-

straction unterging. Auf die ästhetische Betrachtungsweise Plotins läßt sich haarscharf dasjenige anwenden, was Tennemann im Allgemeinen von dessen Philosophie sagt: Wenn Andere ins Weite schwärmten, so schwärmte Plotin mit einer gewissen Methode; er schloß die Träumereien der Fantasie an gewisse philosophische Probleme, und gab dadurch jenen Thorheiten eine Art von Würde, einen Schein von wissenschaftlichem Werth, als wenn die Philosophie so einen Grad von Ausdehnung und Gewißheit erhalten könnte, dessen sie bisher entbehrt hatte. — Kreuzer, Herausgeber der sämmtlichen Schriften Plotins, urtheilt über ihn günstiger. Die Neuplatoniker haben Kreuzer bei seiner beabsichtigten Grundlage der Symbolik so viele Freundschaftsdienste erweisen müssen, daß er auf seinem Standpuncte allerdings Ursache hat, es mit ihnen nicht zu verderben.

Römer.

Für die systematische Ausbildung der Aesthetik haben die Römer nichts gethan, da sie sich hauptsächlich auf den Anbau der Rhetorik beschränkten, und bei dieser Bemühung von keiner Seite über das Beispiel der Griechen, ihrer Meister, hinausgingen, vielmehr im Ganzen wirklich hinter denselben zurückblieben. Der Sinn der Römer war überall zunächst auf practische Wirksamkeit gerichtet, ermangelte des freien, philosophischen Bildungstriebes. Hatten nun schon die Griechen in ihrer besten Zeit die Aesthetik nur theilweise, und mehr gelegentlich für besondere Zwecke, als mit wissenschaftlichem Ueberblick behandelt, so mußten die Römer, zu Folge ihrer nationalen Abneigung gegen rein speculative Interessen, ihre verwandten Bestrebungen in noch engere Gränzen zurückziehen; auch deßhalb, weil diese Studien erst vor der Regierung des Augustus zu einer größern Regsamkeit gelangten, und schon im ersten Jahrhunderte nach ihm unter dem Drucke der öffentlichen Verhältnisse wieder einschlummerten.

Cicero.

Die außerordentliche Gewalt, mit welcher Cicero seine Sprache zu beherrschen, zu runden, zu färben und durch geschickte Neuerungen zu erweitern wußte, befähigte ihn vorzugsweise, derselben durch die Mittel glücklicher An- und Umbildung ein Organ für die philosophische Mittheilung zu geben, welches er unter andern auch mit glänzendem Erfolge in seinen bekannten Schriften auf Gegenstände der Rhetorik anwandte. Vielleicht besteht darin, unter dem Gesichtspuncte der Aesthetik, sein Hauptverdienst; denn wie er in Sachen der Philosophie überhaupt keine Erfindungskraft besaß, sondern mit verständig practischer Auswahl und Verarbeitung dem Vorgange der Griechen folgte, so schlug er denselben Weg auch in Beziehung auf die Rhetorik ein. Gesteht er doch selbst, daß er die Regeln seiner Kunst aus und an den Griechen erlernt habe, vorzüglich aus dem Studium des Platon und Demosthenes, in Verbindung mit dem Lesen der Dichter, Historiker, Peripatetiker, Stoiker und den Uebersetzungen einzelner griechischer Werke.

Horaz.

Hierher gehört lediglich sein Sendschreiben an die Pisonen, bekannt unter dem Namen der ars poetica, abgefaßt im Interesse der

damals frisch aufblühenden Dichterschule, von welcher Horaz in vielfacher Hinsicht das Band einer lebendigen Vereinigung war. Man darf darin keine abgeschlossene Theorie suchen, muß das Ganze mehr im Lichte der herrschenden Zeitrichtungen betrachten, die es beiläufig durch Vergleichungen mit dem Geiste, dem Streben der Vergangenheit aufklären und unterstützen soll. Zu dem Ende werden die Lehren, Rathschläge, Winke bloß in einzelnen, kräftigen Strichen angedeutet.

Quinctilian.

Ueber dessen Institutiones oratoriae stehe hier das Urtheil, welches neuerlich ein gediegener Kenner des Alterthums, Bernhardy, in seinem Grundriß der römischen Literatur gefällt hat. Er nennt dieselben das Meisterwerk der alterthümlichen Redekunst, eine auf sittliche Grundsätze gebaute Encyklopädie des gesammten rhetorischen Wissens, welche die systematische Schöpfung des vom Knabenalter bis zu den reifen Jahren entwickelten Redners mit allen Mitteln der Erfahrung, der Gelehrsamkeit oder Theorie bezweckt und als ein Product der vollendeten Humanität aufweiset.

Baumgarten und seine Nachfolger.

Durch den Zusammenfluß einzelner Bemerkungen über das Schöne, die im Fortgange der Zeit unvermerkt die Nothwendigkeit einer Redaction herbeiführten, durch die Anhäufung historischer und technischer Beobachtungen auf dem Gebiete der verschiedenen Kunstgattungen, noch vielmehr aber durch die Herrschaft der Wolfischen Philosophie, ihre systematische Gliederung und Demonstrationsmethode, verbunden mit der Neigung, das Ganze der zusammengehörigen Erkenntniß in getrennten Disciplinen zu umfassen, war theils der Grund gelegt, theils der Impuls gegeben zum Aufbau einer in und für sich selbst bestehenden Aesthetik. Schon Bilfinger, einer der tüchtigsten Wolfianer, zugleich ausgezeichnet als Mathematiker und Physiker, scheint gelegentlich den Gedanken eines solchen Versuchs aufgefaßt zu haben (G. B. Bilfingeri, Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus. Edit. sec. p. 258). Sei es, daß Alexander Baumgarten durch jenen hingeworfenen Wink zu weitern Betrachtungen angeregt worden, oder durch eigenes Nachdenken auf eine ähnliche Ansicht gekommen ist, genug, er legte unter den Deutschen zuerst Hand an das verdienstliche Werk, die Aesthetik zum Range und zur Form einer besondern Wissenschaft zu erheben. Eine Vorbereitung zur Ausführung seines Vorhabens war die akademische Streitschrift: De nonnullis ad poema pertinentibus. Halle 1735. Erst geraume Zeit später erschien seine Aesthetik nach dem in jenem Entwurfe angedeuteten Plane (Aesthetica. 1750—58. 2 Thle. Frankfurt a. d. O.). Nicht nur in dem Zustande der damaligen Philosophie und Geschmacksbildung, sondern auch in dem Gegenstande selbst lagen Schwierigkeiten, die eine vollständige Entwicklung des Ganzen, wie sie der verehrungswerthe Mann anfänglich beabsichtigt hatte, in der Folge unmöglich machte. Die unbeendigte Arbeit, von welcher ihn der Tod abrief, die aber auch bei längerem Leben nicht an ihr Ziel gekommen seyn würde, thut dem Ruhme, welcher Baumgarten, als Vater der deutschen Aesthetik, gebührt, keinen Eintrag: in magnis sat voluisse. Die Aesthetik zerfällt ihm in die theoretische und practische, so zwar, daß jene die Heuristik, oder die Lehre von Erfindung,

Schätzung und Wahl des Vorwurfs enthält, außer dem die Methodologie, so viel als Anweisung zur geschickten Verknüpfung des Stoffes, wozu schließlich noch die Semiotik kommt, als die Wissenschaft vollkommener Bezeichnung. Die practische Aesthetik sollte die Grundsätze der theoretischen auf die einzelnen Künste anwenden; sie ist indessen nicht über die methodologischen Elemente hinausgekommen. Die Theorie dreht sich hauptsächlich um die redenden Künste, ein Verfahren, das seitdem bis auf unsere Zeit fast in allen Darstellungen der Aesthetik das Uebergewicht behauptet. Im Geiste der Wolfischen Schule war Baumgarten für die von ihm erschaffene Wissenschaft, was ihre allgemeinen Bestandtheile und deren Anordnung anbelangt, ein vortrefflicher Analyst und Baumeister. Hätte man sich bei Beurtheilung seiner Aesthetik immer auf den Standpunct versetzt, von welchem er als Wolfianer ausgehen mußte, so würden manche einseitige Mißdeutungen unterblieben seyn, selbst das wirklich Verfehlte und Lückenhafte wäre dann weniger ihm selbst, als der natürlichen Begränzung seiner Zeit angerechnet worden. Wer sich übrigens durch die Veränderungen des Sprachgebrauchs und der Mittheilung nicht täuschen läßt, der wird finden, daß Vieles, was Baumgarten unerledigt gelassen hat, für die wissenschaftliche Aesthetik fortwährend ein Pfahl im Fleische ist. Baumgarten legte seiner Aesthetik den Begriff der Vollkommenheit zum Grunde, in demselben Sinne, wie Wolf die Vollkommenheit verstand, und sie als Princip der Sittenlehre aufgestellt hatte. Vollkommenheit ist Beiden demnach die Beschaffenheit, in deren Gemäßheit ein Gegenstand seinem Begriffe entspricht, oder, was auf dasselbe hinausgeht, und möglichem Mißverstande noch besser vorbeugt, die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen mit seiner Einheit. Eigenthümlich ist Baumgarten die Anwendung, welche er zum Behufe seiner Aesthetik von dem Begriffe der Vollkommenheit machte. Er setzt nämlich den unterscheidenden Charakter des Schönen in sinnlich erkannte Vollkommenheit; daher fließen nach seiner Ansicht die Regeln des Schönen aus den allgemeinen Regeln aller Vollkommenheiten. Das sinnliche Erkenntnißvermögen ist seiner Natur nach, da der Stoff der ungeordneten Wahrnehmung dasselbe trübt, mit den Mängeln der Verworrenheit behaftet, die lediglich durch die Einwirkungen des Verstandes und seiner Reinigungsmittel weggeschafft werden können. Die Wahrnehmungen der Sinnlichkeit gehören den niederen, die Thätigkeiten des Verstandes den höheren Seelenkräften an, zwischen welchen schon Leibnitz eine bestimmte Trennungslinie gezogen hatte, die Wolf beibehielt, und nach ihm auch Baumgarten. Das ursprüngliche Kennzeichen des Schönen war damit in den Umfang der Erscheinung verlegt, wogegen sich schwerlich etwas Triftiges einwenden läßt, so lange man bei den nächsten, unmittelbaren Bedingungen der Erklärung stehen bleibt. Denn die Bedeutung des sinnlich Erkannten kann, wenn man auf den Zusammenhang achtet, und die darauf gebauten Folgerungen erwägt, nur darin liegen, daß die Erscheinung des Schönen ursprünglich durch die Sinne gegeben ist, von welchem sie dem Verstande für sein höheres Bildungsgeschäft zugeführt wird. Was die Sinnlichkeit in der Form äußerer Wahrnehmung roh empfängt, soll der Verstand im Machtverein der höhern Erkenntniß von ungehörigen Beimischungen absondern, und in möglichst vollendeter Gestalt entwickeln. Der Prozeß der Erkenntniß fängt zwar im Gebiete der Sinnlichkeit an, sofern jene an die nothwendigen Gesetze der letztern gebunden ist, aber der Verstand allein ertheilt ihr die

Weihe der Vollendung. Wie könnte wohl die Einheit im Mannigfaltigen, sie, die durchgehends als das Band jeder Vollkommenheit, mithin auch der ästhetischen, vorgestellt wird, anders ausgemittelt und festgesetzt werden, als durch den Verstand, in dem nach dem aufgestellten System das Maß, die Ordnung, das Bild, überhaupt das Wesen jeder deutlichen Erkenntniß enthalten ist? Darin hat Baumgarten jedoch unwidersprechlich gefehlt, daß er nicht zeigte, wie das Schöne, über den Durchgangspunct der sinnlichen Wahrnehmung hinausgesetzt, durch die Combinationen des Verstandes der vergleichenden, zusammenfassenden, schaffenden Fantasie auch einen geistigen und sittlichen Gehalt annehmen könne. Die Mitwirkung der Fantasie setzt er nirgends in das erforderliche Licht, aus dem einfachen Grunde, weil es ihm bei einer Fülle logischen Scharfsinns gänzlich daran fehlte, und seine Zeit diesen Mangel eben so wenig empfand, als er selbst. Um dem Principe der Aesthetik bestens nachzugehen, zog er sich in die geräumigen und bequemen Schlupfwinkel der damals geltenden Psychologie zurück, von wo aus er denn natürlich die Untersuchungen über das Gegenständliche (Objective der Schönheit) und ihre in der Erfahrung vorhandenen Quellen vernachläßigen und aus den Augen verlieren mußte. Daß der Begriff des Schönen zunächst in den Gegenständen aufgesucht werden muß, nicht ausschließend auf die subjective Betrachtungsweise eingeschränkt, und mit rein psychologischen Webereien verbrämt werden darf, konnte Baumgarten, der entschiedene Wolfianer, nicht einmal ahnen, geschweige richtig einsehen. Nach seiner Vorstellungsweise waren die Dinge gerade so und nicht anders beschaffen, als sie gedacht wurden; wenn ihre Begriffe mit den Gesetzen der Logik erweislich übereinstimmten, so war die subjective Betrachtungsweise zugleich objectiv, ohne daß sie nöthig hatte, sich über ihre Gränzen hinaus zu bemühen. So lange die Wolfische Philosophie vorherrschte, haben alle in ihrem Geiste geborenen und gemodelten Aesthetiker denselben Weg verfolgt. Was gegenwärtig die Einheit zwischen Begriff und Erscheinung genannt wird, blickt schon in Baumgarten's Verfahren bis auf einen gewissen Punct der Annäherung durch, nur war es nicht bestimmt genug hervorgehoben. Uebrigens ist die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen mit seiner Einheit als Formel zur allgemeinen Bestimmung des Schönen und ihrer Art eben so gut und noch bequemer zu brauchen, als jede andere seitdem aufgekommene. An und für sich gleicht sie freilich einer leeren Schüssel, aus der Niemand essen kann, der nicht, um mit Goethe zu reden, etwas Tüchtiges zum Hineinlegen mitbringt. Steht es aber um die übrigen Formeln viel besser? Alles kommt darauf an, die Einheit des Mannigfaltigen, je nachdem sie verschiedene Kreise bildet, so lebendig zu erkennen und so weit zu steigern, als es möglich ist. Das war Baumgarten's Sache nicht; selbst die Wahl seiner Beispiele zum Behufe der redenden Künste liefert häufig Beweise eines unglücklichen Geschmacks. Deßhalb mußte er auch davon abstehen, seine Theorie auf die einzelnen Künste practisch anzuwenden. Die vorerwähnte Formel wurde in der Folge von den meisten Anhängern Baumgarten's aus der Bedeutung, in welche er jene nahm, in den Gedanken einer falschen Zweckmäßigkeit hinüber gedreht, einer solchen nämlich, die nicht von dem Begriffe innerer, ästhetischer Organisation, sondern von äußern, fremdartigen Beziehungen abhängt. Kein Terminus ist vielleicht so schlimm gemißbraucht worden, hat so unabsehliche Verwirrung angestiftet, als der Wortverkehr mit der Zweckmäßigkeit.

Durch Kant's Beispiel und die Mißverständnisse seiner Anhänger und Ausleger wirkte die Zweckmäßigkeit als Losungswort späterhin noch gefährlicher, als seit den Tagen Baumgarten's. Seine ästhetischen Grundsätze erhielten sich im Wesentlichen mehre Jahrzehnde hindurch, versetzt mit wechselnden Ingredienzen der Psychologie, theils in einheimische, theils in ausländische Farben getaucht, bis der Eklekticismus allmählich anfing, sein leichtes Haupt zu erheben und die Kantische Philosophie auch in der Aesthetik eine Revolution hervorbrachte, die in vielfach abgeänderten Schwingungen noch immer fortdauert. — G. F. Meier, der erklärteste Anhänger Baumgarten's, schrieb aus dessen Dictaten, ohne den Scharfsinn und die Kenntnisse seines Lehrers zu besitzen, die Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften zusammen in ermüdender Breite, mit peinlicher Trockenheit (Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Halle 1748 — 50. 3 Bände). Sein logisches Schnitzwerk, woran er eine handwerksmäßige Thätigkeit verschwendete, hinderte ihn nicht, oberflächlich zu seyn. Er hat die Wissenschaft bloß durch die mühseligen Ausflüsse seiner Armuth bereichert.

Sulzer's Wirksamkeit ist bloß in so fern hier zu erwähnen, als er sich bestrebte, Baumgarten's Schönheitstheorie durch einen neuen Anbau zu erweitern. Bei achtungswerther Gelehrsamkeit und Thätigkeit, ohne tieferes philosophisches Talent, schwankte Sulzer von einer Bestimmung zur andern hinüber, verwirrte die Begriffe des Vollkommenen, Guten und Schönen kraus durch einander, und impfte zuletzt in der Eigenschaft eines moralischen Krankenwärters, der Schönheit, zur Pflege ihrer Gesundheit, die Tugend ein. Eberhard ging in seinen ästhetischen Anfängen ebenfalls von Wolf und Baumgarten aus, warf sich erst späterhin in eine freiere Bahn, der daher anderswo gedacht werden muß.

Anfangsgründe der schönen Wissenschaften von J. F. Faber. Mainz 1767.

Das Werk hat geschichtliches Interesse, in so fern es auf eine ergetzliche Weise zeigt, wie tief die deutsche Aesthetik unter dem Vortritte J. F. Faber's um das Jahr 1767 gesunken war. Sie ist ein würdiger Pendant zu Schönaich's Aesthetik in einer Nuß, die, wenn Jean Paul richtig citirt hat, gerade um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschien. Die Hymnen der Alten werden mit Triller's Prinzenraube in ein und dasselbe Fachwerk gestellt. Die Begriffe sind so weit gefaßt, daß selbst das Entgegengesetzte in sie hineingeht. Schön ist dem Verfasser dasjenige, was sowohl mit der Natur der Gegenstände, als mit unserer eigenen übereinstimmt.

Theorie der schönen Künste und Wissenschaften von F. J. Riedel. Jena 1767.

Der Verfasser hat längere Zeit in Wien gelebt, als Vorleser des berühmten Fürsten Kaunitz, vielleicht auch seine Aesthetik daselbst geschrieben. Das Denkmal seiner literarischen Existenz ist durch eine gelegentliche Aeußerung Lessing's in etwas aufgehellt worden. Von der zweiten Auflage heißt es in der allgemeinen deutschen Bibliothek: Hin und wieder hat der Verfasser Verbesserungen beabsichtigt, er mag aber bemerkt haben, daß sein Buch keiner Verbesserungen fähig sei, und hat bald aufgehört. Der zweite Theil, welcher die angenommenen acht Künste: Poesie, Redekunst, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Pantomime, Architectur und Gartenkunst behandeln sollte, ist nicht erschienen.

Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit oder den schönen Wissenschaften, von M. Gottlob Schlegel. Riga 1770. Einige erläuternde Zusätze dazu in einem Schreiben an Fr. Nikolai. Riga 1771.

Schlegel will den durch Batteux in Deutschland aufgekommenen Grundsatz der Nachahmung bekämpfen, geräth jedoch über dem Bemühen, dafür ein Surrogat zu finden, mit sich selbst in klägliche Brüche.

Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundrisse. Berlin und Hamburg 1772. 8.

Die höchst mangelhafte Theorie in sogenannten ästhetischen Lehrsätzen und Regeln zusammengeknüpft, sucht das Heil ihrer Seele bei Sulzer's Auctorität.

Lehrbuch zur Bildung des Verstandes oder Geschmacks von Chr. Gottfr. Schütz. 2 Thle. Halle 1776—78.

Schütz hat bekanntlich an den Bewegungen der deutschen Pädagogik geraume Zeit hindurch, nicht ohne Erfolg, lebhaft Theil genommen. Vorstehendes Lehrbuch fällt in die Periode seiner dahin gehörigen Thätigkeit. Was darin auf Rechnung der Aesthetik kommt, empfiehlt sich durch verständige Anordnung und practischen Blick, vorzüglich in Betreff der wohlgesuchten reichhaltigen Beispiele. Schon früher hatte er seine theoretischen Ansichten dargelegt in der Disputation: De origine et sensu pulchritudinis. Halae 1768. Zwei Abtheilungen.

Vorlesungen über schöne Wissenschaften von Chr. Friedr. Dan. Schubart. Augsburg 1777. Vermehrt unter dem Titel: Kurzgefaßtes Lehrbuch der schönen Wissenschaften. Münster, Osnabrück und Ham 1781.

Beide Schriften sind von einem Zuhörer Schubart's aus dessen Schriften zusammengetragen worden. Es lohnt nicht der Mühe, weiter darauf einzugehen.

Einleitung in die schönen Wissenschaften, zum Gebrauche seiner Vorlesungen, von L. Westenrieder. Erster Theil. München 1778. 8.

Nicht befriedigende Fragmente aus einer unvollendeten Poetik, jedoch besser, als der Haufen der damals in Bayern erscheinenden Aesthetiken.

Aesthetica, seu doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta in scientias et artes amoeniores. Auctore Georgio a Szerdahelly. Budae 1779. 2 Tom.

Der lateinische Titel erweckt ein ungünstiges Vorurtheil für die Doctrina boni gustus, die scientiae et artes amoeniores des Verfassers. — Derselbe gab 1780 in Ofen eine Imago Aestheticae heraus, worin er auf 22 Seiten das Mark seiner Doctrin zusammengepreßt hatte. Er meint sich von seinen Vorgängern durch die Ableitung aller ästhetischen Regeln aus dem Begriffe des Schönen wesentlich zu unterscheiden. Schön ist nach seiner Erklärung dasjenige, was eine ästhetische, übereinstimmende Mannigfaltigkeit hat. Aus Tautologien ästhetische Regeln zu entwickeln, erfordert allerdings eine besondere Art von Originalität. Ueber die Geschmäcke muß man nicht streiten.

Philosophie der schönen Künste von Joh. Christoph König. Nürnberg 1784. 8.

Sein früher erschienenes (1780) populäres Lehrbuch gehört nicht hierher. Dessen Philosophie der schönen Künste verzichtet freiwillig auf Vollständigkeit oder systematische Ausführung, bescheidet sich mit einem dilettantischen Raisonnement über den Ursprung der Natur, Ursachen, Wirkungen, Grade und verschiedenen Gestalten, Darstellungen des Schönen und Häßlichen, und der daraus unmittelbar folgenden Vorschriften zur Berichtigung unsers natürlichen Geschmacks. Das Häßliche kommt sonst meistens wider Willen der Verfasser in ihre Compendien, dießmal ist es auf geradem Wege eingewandert. Das Ganze besteht aus zwanzig Abschnitten, die sich weitschichtig in Gemeinsätzen an einander hinschieben und die Worte Salomon's nachsprechen: Nichts Neues unter der Sonne. Die einzelnen Künste werden nicht specificirt. Recension im 65. Bande der allgem. deutschen Bibliothek. 1. St. S. 130.

Aesthetik der allgemeinen Theorie der schönen Künste und Wissenschaften von Philipp Gäng. Salzburg 1785. 8.

Die Wolfisch=Baumgarten'schen Grundsätze haben hier und da einen eklektischen Ueberzug bekommen. Die Behandlung schlirßt die einzelnen Disciplinе der Aesthetik aus, indem sie bei ihren allgemeinen Begriffen stehen bleibt.

Grundbegriffe der Philosophie über den Geschmack, von Gotth. Samuel Steinbart. Züllichau 1785. gr. 8. Erstes Heft, enthaltend die allgemeine Theorie der schönen Künste und die specielle der Tonkunst.

Der Verfasser folgt in den Hauptsachen, wie er selbst bekennt, meistens den Ansichten Sulzer's. Steinbart war für seine Zeit ein klarer, aufgeweckter Kopf, der sich besonders in den freigelassenen Schranken thätig interessirte, ohne dabei Ansprüche auf Originalität zu machen. So erscheint er auch auf dem Felde der Aesthetik, obwohl diese eine seiner schwächeren Seiten gewesen seyn mag. Eigenthümlich ist ihm indessen die Eintheilung der Künste.

Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften, von C. Meiners. Lemgo 1787. 8.

Meiners wurde ehemals als Philosoph weit über Verdienst geschätzt. Gegenwärtig hat sich ein richtigeres Urtheil über ihn gebildet. Ein solches ist in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik ausgesprochen worden, auf Veranlassung des pythagoräischen Systems, Meiners kam nicht leicht über den historischen Gesichtskreis hinaus, that selbst hier nicht immer der schärfern Kritik genug. Seine ästhetischen Bemühungen drehen sich gleichfalls zu sehr in dem historischen Sauerteig herum. Die Theorie der schönen Wissenschaften zwängt er in Dichtkunst und Wohlredenheit ein, verbunden mit einem Nachtrage literarisch scientifischer Bemerkungen. So unphilosophisch Anlage und Eintheilung ist, zeigt sich auch die Ausführung.

Theorie der schönen Wissenschaften, von Andr. Heinr. Schott. 2 Thle. Tübingen 1789. 8.

Seiner Erklärung zu Folge ist Schönheit die Einheit des Mannigfaltigen. So wehte das Banner der Baumgarten'schen Aesthetik

ungestört bis zum Entscheidungsjahre 1790 fort, wo Kant mit seiner Kritik der Urtheilskraft auftrat. Die Theorie beschränkt sich häufig mit ermüdender Umständlichkeit auf die allgemeinen ästhetischen Grundsätze, verräth aber im Einzelnen gute Auswahl und Belesenheit.

Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt und der schönen Schreibart insbesondere, von Eulogius Schneider. Bonn 1790. 8.

Noch einmal ertönt die Glocke der Baumgarten'schen Aesthetik, wiewohl etwas dumpf, wenn man den verfehlten Eintheilungsgrund der schönen Künste beobachtet. Schneider erblickt nämlich die Aesthetik in der Theorie der sinnlichen Erkenntniß des Schönen, oder in dem zusammenhängenden Inbegriffe derjenigen Grundsätze, welche allen schönen Künsten und Wissenschaften gemein sind. Die schönen Künste zerfallen in redende, zeichnende, bildende und ordnende, sind sämmtlich Darstellungen sinnlicher Vollkommenheit, worin der höchste Grundsatz der Aesthetik liegt. Die einzelnen Künste werden außer Acht gelassen, die Grundsätze der Grammatik und der Stilistik mögen dafür Ersatz leisten, so gut sie können.

Grundsätze der Aesthetik, deren Anwendung und künftige Entwicklung, von C. v. Dalberg (Fürst Primas). Erfurt 1791. 8.

Das Buch besteht aus einer Folge von Aufsätzen, die größtentheils in den Versammlungen der churmainzischen Akademien nützlicher Wissenschaften zu Erfurt vorgelesen worden sind. Daraus erklärt sich der Mangel an systematischer Verbindung. Moral und Religion spielen im Bereiche der Aesthetik wichtige Nebenrollen. So viel Ehre sie dem Herzen des Verfassers machen, so wenig kann sich die Ordnung des Denkers damit vertragen. Ein summarisches Urtheil hat ein Recensent in der N. Bibliothek der schönen Wissenschaften, 50. Bd. 2. St. S. 268, über das vorliegende Werk gefällt, wenn er sagt, der Werth des Buches beruhe mehr auf einzelnen feinen und neuen Beobachtungen, als auf der Gründung und Entwicklung allgemeiner Grundsätze.

Ernst Platner's Vorlesungen über Aesthetik. In treuer Auffassung nach Geist und Wort wiedergegeben von dessen dankbarem Schüler M. Moriz Erdmann. Zittau und Leipzig 1836.

Die Herausgabe des Büchleins ist ein Werk der Pietät; Platner, dessen noch jetzt anzuerkennendes Hauptverdienst auf seinen anthropologischen Arbeiten und einzelnen skeptischen Untersuchungen beruht, scheint seiner eigenen Aeußerung zu Folge, nach dem Vorgange anderer Universitäten, zuerst in Leipzig Vorlesungen über Aesthetik gehalten zu haben. Frei von allem Schulzwange und den Fesseln des Systems, entwickelt er in ihr die natürliche Elasticität seines Geistes. Wie ihm die Interessen der Humanität überall von großer Wichtigkeit waren, so geht er auch hier von ihnen aus, und verfolgt sie in ihren verschiedenen Richtungen. Gleich von vorn herein theilt er die Menschen in gute und böse ein. Das heißt nun freilich den trojanischen Krieg bei Leda's Eiern anfangen, indessen wußte er mit ihren zwiefachen Abkömmlingen in seiner Art gefällig umzugehen. Als feiner Welt- und Lebemann weiß er auch die Bestimmung des Schönen mit den Reizen des andern Geschlechtes in eine gesellige Verbindung zu bringen. Bekanntlich machte das Wesen der Weiblichkeit ein Lieblingsthema seiner Vorträge aus. Nicht selten bestreitet er im Vorbeigehen

fremde Meinungen, und hascht mit Bienenlippen nach literarischen Anecdoten und Charakterzügen. Bei seinen nicht immer gehörig begründeten Erklärungen geht er gern von Beispielen aus, oder führt jene darauf zurück. Die Beispiele sind meistens glücklich. Sein Geschmacksurtheil zeugt von Umfang, Kenntniß und Feinheit. Er ist ein Virtuos in der akademischen Conversationssprache, fühlt sein Uebergewicht, macht es mit Entschlossenheit geltend, wie es nicht anders seyn kann, im Ganzen auf Kosten der Gründlichkeit. Eingestreute Witzfunken, schalkhafte Pointen, weckende Anspielungen, freimüthige Blicke auf die Gebrechen der Zeit, verstärken den Strom seiner hinreißenden Suada. Kurz seine Vorlesungen über Aesthetik lassen in ihm vollkommen den lustigen Philosophen der Xenien erblicken. Für unsere Tage hat das Buch seine Bedeutung, und größtentheils auch seine rednerische Anziehungskraft verloren. Es ist deßhalb nicht nöthig, seinen Gehalt näher zu würdigen. Man muß es als ein historisches Denkmal betrachten, das den Werth eines bedeutenden und einst sehr wirksamen Universitätslehrers treu vor Augen legt, und seinen zahlreichen weit verbreiteten Schülern, wie Allen, die sich an seinen Schriften erfreut haben, ein werthes Andenken seyn wird.

Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. In Briefen herausgegeben von Joh. Aug. Eberhard. 4 Thle. 2. Auflage, erschienen zwischen den Jahren 1807—20.

Ehe von dem ästhetischen Hauptwerke des Verfassers die Rede ist, mag seiner Theorie der schönen Wissenschaften mit einigen Worten gedacht werden, da diese in wissenschaftlicher Hinsicht auf jenes vielfältig Licht wirft. Letztere hat (1783, 86, 90) in Halle drei Auflagen erlebt. Der ersten ist ein Sendschreiben an Moses Mendelsohn vorgesetzt, für das Andenken der beiden würdigen Männer und Freunde keine gleichgiltige Zugabe. Das für akademische Vorlesungen bestimmte Buch war, wie der Verfasser selbst offenherzig bekennt, aus Rücksicht für die Bedürfnisse der Zuhörer, ursprünglich zu schnell ans Licht getreten, mit sichtbaren Mängeln in der Anordnung. Die folgenden Ausgaben haben an diesem Fehler gebessert, ihn aber nicht genügend aufgehoben. Nachdem die allgemeinen Grundsätze behandelt sind, soll sich der übrige Inhalt ausschließend mit der Poesie beschäftigen. Dessen ungeachtet tauchen in der Mitte des Buches verschiedene Bruchstücke der Rhetorik auf. Auch anderwärts ist die Verknüpfung oft ziemlich lose, das Folgende durch das Vorhergehende zu wenig bedingt. In den Vor- und Grundbegriffen folgt Eberhard der Weise Baumgarten's, und verbindet damit gehörigen Orts einzelne Ideen von Moses Mendelsohn, Sulzer, Engel. Mitunter wird auch Aristoteles zu Hilfe gerufen. Der Vortrag bewegt sich in den Schranken der ehemals beliebten Analytik, trägt in Zusätzen das Weitere vor, begegnet möglichen Mißverständnissen, sucht die Bestimmungen zu schärfen theils durch Ableitung, theils durch Trennung. Die Menge des angeknüpften Details erschwert hin und wieder die Klarheit des Ueberblicks, bringt eine gewisse Unruhe in das Ganze. Jede Periode der wissenschaftlichen Mittheilung neigt sich zu Lieblingsschwächen hin, das hat auch Eberhard an sich erfahren. Logische Ueberlegenheit ist ihm nicht nachzurühmen; selten schreitet er gerade aus auf das Ziel zu, lieber lehnt er sich auf Zwischenbegriffe, dingt ihnen etwas ab, oder setzt ihnen dies und jenes Merkmal zu. Die literarischen Nachweisungen sind reichhaltig, und in Betreff einzelner Untersuchungen

gewählt. Als Erbstück des Wolfianismus, als Testament seiner letzten Anhänger, unter denen Eberhard einer der gelehrtesten und fähigsten war, dürfte dessen Compendium jedem ähnlichen vorzuziehen seyn. Der Grundcharakter der so eben besprochenen Theorie tritt in Absicht auf wissenschaftliche Haltung ebenfalls in dem Handbuch der Aesthetik hervor. Zwar könnte es scheinen, als habe Eberhard die wissenschaftlichen Anforderungen dem Interesse eines gemischten Lesekreises mit Vorbedacht aufgeopfert; sieht man aber genauer nach, so merkt man bald, daß er in seinem Gedankenkreise zu fest eingewohnt war, als daß es ihm möglich gewesen wäre, selbst in diesen sein Publicum mit der Macht der freien Ueberzeugung einzuführen. Was er aus Gefälligkeit gegen die Gebildeten aus allen Ständen gethan zu haben vermeinte, war ihm selbst seit langer Zeit zu einem steigenden Bedürfniß geworden; sonst würde er sicherlich, ohne die Gränzen der Faßlichkeit zu überschreiten, für die Feststellung der Hauptpuncte strengere Maßregeln ergriffen haben. Die Anordnung nimmt von vornherein einen noch viel unstetern Gang, als in der Theorie der schönen Wissenschaften, wahrscheinlich für den Zweck, durch gelegentliche Abwechslung die Aufmerksamkeit zu fesseln. Mit großer Ausführlichkeit sind die verschiedenen Gradationen des Aesthetischen behandelt, nicht immer in naturgemäßer Folge. So ist z. B. das Ideale offenbar zu weit hinausgerückt.

Zwischen die ästhetischen Gradationen und Beschaffenheiten, welche die Hälfte des ganzen Werks einnehmen, ist die Lehre von den Tropen außerhalb des natürlichen Zusammenhangs eingeschoben. Die fraglichen Begriffe werden meistens nach einem großen Ueberschlage von Beobachtungen mehr beschrieben als erklärt, und wo die anfängliche Bestimmung nicht ausreicht, hintendrein in der Form von Nachträgen weiter ausgeführt. Einige Auseinandersetzungen stehen zu tief unter ihrem Gegenstande und der Bildung der Zeit, z. B. die Artikel über das Humoristische, Wunderbare, Romantische und die verschiedenen Zweige des Lächerlichen. Verdienstlich ist die Zusammenstellung der ästhetischen Verhältnisse unter dem Gesichtspuncte der Einheit; wo dieser Versuch gelungen ist, kann er zu einer practischen Bestätigung der einzelnen Erklärungen dienen. Mitunter wird indessen eine und die andere Combination zu vorschnell als unstatthaft abgewiesen. Warum soll sich z. B. mit dem Großen die Grazie nicht vereinigen lassen, selbst, wenn wir dem Verfasser auf sein Wort glauben wollen, daß letztere ausschließend in Schönheit der Bewegung besteht? Der Apoll vom Belvedere beantwortet die Frage im Sinne der entschiedensten Bejahung. Die ästhetisirende Logik kann in dergleichen Dingen leicht zu viel thun, wenn sie das Ganze der zusammengehörigen Anschauungen außer Acht läßt. Der dritte Band beginnt mit Erörterungen aus dem Gebiete der Semiotik; sie erinnern theilweise an den Vorgang Baumgarten's und seiner Nachfolger. Die einzelnen Künste werden sodann umständlicher betrachtet, als es sonst gewöhnlich der Fall ist, und zwar nach der vorhergegangenen, etwas lockeren Classification, in folgender Ordnung: Musik, Tanzkunst (Ballet), Baukunst, Plastik, Malerei. Am anziehendsten ist der Abschnitt über Musik behandelt, durchwebt mit historischen Nachweisungen und Charakteristiken, die sich auch durch die übrigen Künste hinziehen. Ueber manche dort angeregte Puncte ist der fortgesetzten Kritik seitdem freilich ein besseres Licht aufgegangen. Die Redekünste, unter denen die Poesie den Schluß des Ganzen bildet, sind nach ihren Unterschieden,

Mitteln; Gattungen, mit besonderer Vorliebe und Ausführlichkeit dargestellt. Eine Menge treffender, feiner Bemerkungen, findet sich unter den Rubriken des Stils und seiner mannigfaltigen Ausdrucksweisen; man erkennt darin den geübten Schriftsteller, den Mann von Geschmack, den Verfasser des synonymischen Wörterbuches. In der Poetik hält er zwar häufig noch an veralteten Grundsätzen fest, trägt sie aber mit Gewandtheit vor, und erhebt sich hin und wieder auch zu eigenthümlichen Ansichten, vornehmlich in Betreff der Tragödie. In der Komödie schränkt er sich auf das Längstbekannte ein. Die schwächsten Seiten der Ausführung treten im Roman, verglichen mit dem Epos, dem beschreibenden und idyllischen Gedicht, hervor. Das Epigramm wird das unvollkommenste Gedicht genannt, weil es das kürzeste sey. Die von Zeit zu Zeit auf die Culturperioden der Menschheit gerichteten Blicke, würden dem Leser noch angenehmere Ruhepuncte darbieten, wären sie nicht zuweilen durch eine ungenügende Auffassung getrübt, wie sie wohl ehedem Sitte war, gegenwärtig aber nicht mehr vorhalten will. Im Geiste seiner Aesthetik hat er sich nach Umständen der psychologischen Entwicklung mit Glück bedient, wenn er auch dabei nicht immer zu den tiefern Gründen vordringt. Die gelegentlichen Einmischungen aus der Literaturgeschichte haben zum Theil den Reiz von Anecdoten. Bestimmte literarische Data waren mit der Anlage und Bestimmung des Buches unverträglich; dagegen wird jede Veranlassung benützt, bald durch Beispiele, bald durch hingeworfene Winke, mit Hilfe einer umfassenden Belesenheit, zur nähern Bekanntschaft mit der deutschen und ausländischen Literatur einzuladen. Sogar viele verschollene Schriften werden dem Namen nach wieder aus dem Staube der Vergessenheit aufgerüttelt. Die meisten Beispiele erfüllen ihre Pflicht, einige vernachläßigen dieselbe. Eberhard hat zu seinem Schaden die am Ende des vorigen Jahrhunderts durchgebrochene Geschmacksrevolution unbeachtet gelassen; denn wo er ihrer etwa gedenkt, geschieht es nur, um ihr sein Mißtrauen zu bezeigen. Im Allgemeinen ist seine Kritik richtig, doch hängt sie daneben gewissen Vorurtheilen an, stellt manche Schriftsteller und einzelne Gattungen von Werken zu hoch, berücksichtigt andere umgekehrt zu wenig oder gar nicht. Die briefliche Mittheilungsform, so mäßig und geschickt sie gebraucht ist, dürfte der heutigen Lesewelt kaum noch recht zusagen. Nach Beschaffenheit des Gegenstandes, besonders bei schwierigen Untersuchungen, wechselt der Ton des Vortrages; überall stehen demselben die Annehmlichkeiten eines reinen, sichern, gewählten Ausdruckes zu Gebote, der sich nach Maßgabe des zu Behandelnden auch mit dem bescheidenen Farbenschmelze der Fantasie zu schmücken weiß. Im Flusse der lebendigen Rede glühte der verehrungswürdige Mann selbst in seinen letzten Jahren noch oft von jugendlichem Enthusiasmus auf, als säße er nicht auf dem Katheder, sondern auf dem Dreifuße der Pythia. In wie weit sein Handbuch für die Classen der Leser, denen es zugedacht war, bis auf unsere Tage brauchbar ist, in welchem Grade es durch die Fortschritte der Zeit an Werth verloren hat, kann hier nicht genauer bezeichnet werden, als es im Vorhergehenden andeutungsweise geschehen ist. Jedenfalls eignet sich besagtes Werk, trotz der ihm anhaftenden Mängel, ungleich besser zur Vorbereitung auf ein tieferes Studium, zur Einleitung in das Ganze der ästhetischen Kenntnisse, als die Mehrzahl der neuesten Erscheinungen. Die Gränzen des Raumes verbieten es, bei einer Schrift von so bedeutendem Umfange das Gesagte durch kritische Thatsachen zu rechtfertigen. Er-

wähnen wir dafür lieber einige von den bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten des Verfassers. Mit Recht bestreitet er die gangbare Erklärung der Allegorie, wornach sie nichts weiter, als eine fortgesetzte Metapher seyn soll (vergl. den Artikel Metapher). Wichtig ist der Unterschied, welchen Eberhard zwischen der Tragödie der Alten und dem Trauerspiele der Neuern annimmt. Viele neuere Aesthetiker passen ihre Erklärung vom Wesen der Tragödie sichtbar der Meinung und dem Verfahren der Griechen an, und wollen dessen ungeachtet mit schreiender Inconsequenz den Neuern nicht erlauben, das Schicksal nach antiker Weise zu behandeln. Unsere Theorie der Tragödie ist überhaupt noch zu eng. Auch über die Reinigung der Leidenschaften im Sinne des Aristoteles kommen interessante Bemerkungen vor, die in ihrem Endpuncte von dem anderwärts darüber Gesagten nicht weit abweichen (vergl. den Artikel über Aristoteles). Schließlich ist Eberhard noch gegen eine falsche Auslegung seines Idealbegriffes in Schutz zu nehmen. Solger schiebt ihm (s. dessen Vorlesungen über Aesthetik, S. 24) den Gedanken unter, als verstehe er unter dem Ideale, in so fern es das reine Bild eines Gegenstandes enthalte, geläutert von allen Zufälligkeiten und Besonderheiten, eine bloße Abstraction. Davon steht kein Buchstab im Handbuche; Eberhard wußte zu gut, wie nothwendig das Concrete dem Idealen ist, als daß er jenes rund von der Hand hätte weisen sollen. Die schlagendste Widerlegung der Solger'schen Zumuthung findet sich in Eberhard's Theorie der schönen Wissenschaften, zweite Auflage, S. 43.

Heydenreich.

Heydenreich, der Aesthetiker, bezeichnet die Gränzscheide zweier divergirender Zeiten; er war der Sohn der einen und der Zögling der andern, ausgestattet mit Kräften, die ihm eine mehr als gewöhnliche Stellung unter seinen Mitbewerbern anwiesen und sicherten. Mit philosophischem Geiste, reiner Wahrheitsliebe, die sich nicht scheute Irrthümer offen zu bekennen und förmlich zurückzunehmen, vereinigte er poetische Reizbarkeit; mehre seiner lyrischen Gesänge verbürgen ihm den Ehrennamen eines Dichters. So war er vor vielen Andern berufen und befähigt, in Sachen der Aesthetik seine Stimme abzugeben. Die geschichtlichen Bewegungen der Philosophie betrachtend, suchte er seine Aufgabe mit den Hilfsmitteln der Erfahrung und Speculation zu lösen. Der erste Band seines Systems der Aesthetik erschien in Leipzig 1790, ein zweiter folgte nicht nach, da mittlerweile sein Credo eine starke Veränderung erfahren hatte. Der Vortrag theilt sich in Betrachtungen und Excurse, gibt überall mehr oder weniger die Früchte eines freien Nachdenkens zu erkennen. Das Buch hat sich zwar überlebt, doch ist es sehr brauchbar, um sich mit eigenen Augen von der damaligen Gährungsperiode und den ihr vorangegangenen Zeichen der Zeit zu überzeugen. Heydenreich konnte für sein Werk Kant's Kritik der Urtheilskraft nicht benützen, diese kam etwas später ins Publicum. Doch merkt man es den psychologischen Tendenzen Heydenreichs vielfältig an, daß er von Kant's Kritik der reinen Vernunft und ihren großen Resultaten lebhaft ergriffen war. Vorzüglich beschäftigte ihn die Frage nach dem Principe der Aesthetik, das, wie er richtig bemerkte, Baumgarten mit der Weite eines allgemeinen Begriffes verwechselt hatte. Das Wesen der schönen Kunst setzte er in die Darstellung eines bestimmten Zustandes der (lebhaft gerührten) Empfind-

samkeit, wodurch er sich von allen Seiten, ja von jedem Puncte aus den Weg zur Wahrheit versperrte. Die Empfindsamkeit ist nach ihm die Fähigkeit zum Empfinden mit einem freien, durch zwingende Verhältnisse nicht bestimmten Interesse am Empfinden selbst. Zuvörderst legte er voraussetzend so viele und verschiedene Bedingungen des Denkens in die Empfindsamkeit hinein, daß sie nothwendiger Weise, ließ sie sich die Zumuthung gefallen, an der Folge der unnatürlichen Ueberladung sterben mußte; dann war nicht abzusehen, wie die Empfindsamkeit, wenn einmal das größere Maß ihrer Erregung über ihre Vollmacht zur Darstellung entscheiden sollte, angekommen auf ihrer letzten Höhe, wo gerade das Beste von ihr zu erwarten war, dem Triebe nach kunstreicher Mittheilung folgen konnte. Denn in dem Maße als die Empfindsamkeit gewaltiger wirkt, geht sie mehr und mehr auf sich selbst zurück, unbekümmert um alle und jede absichtliche Mittheilung. Endlich warf diese verfehlte Theorie die Veranlassung zum Kunstwerk und dessen Wesen, das Motiv der Kunst und das Darstellungsvermögen unbefugtermaßen in eine und dieselbe Wagschale (Beurtheilung des Heydenreich'schen Grundsatzes, in Briefen an G. Schatz. Neue Bibl. der schön. Wiss. u. Kste. Bd. 47. St. 12. 1792). Die Ausdrucksweise der Empfindung sollte ihre Classification begründen, ein neuer Stein des Sisyphus. Solcher Gestalt leitete Heydenreich aus seinem Principe die Tonkunst, Tanzkunst, Dichtkunst, Schauspielkunst u. s. w. ab, indem er dabei die bedenkliche Frage aufstellte, woher man denn wissen könne, daß es nicht noch andere schöne Künste gebe; worauf er indessen die Antwort schuldig blieb. In seinen Originalideen kehrte er der Empfindsamkeit den Rücken, und pflanzte dafür theoretisch das Palladium der Genialität auf. Der Genius war damals ein trefflicher Geselle, hinter die schwierigsten Puncte der Untersuchung leise hinweggeschlichen. Nachdem Kant's Kritik der Urtheilskraft erschienen war, unter Zeichen einer ungewöhnlich steigenden Theilnahme, versuchte es Heydenreich, seine früher aufgestellten Ansichten mit den Lehren des Kriticismus auszugleichen, oder doch nach ihnen in verschiedenen Beziehungen zu modificiren, was ihm jedoch nicht vollkommen gelingen wollte, so sehr er in vielfältigen Bestrebungen die Sache der Kant'schen Schule zu der seinigen machte. Die verschiedenen Abhandlungen, welche den Fortschritt seiner Wirksamkeit bezeichnen, gehen zu sehr ins Specielle, um hier angeführt zu werden.

Kant und die Nachwirkungen seiner Schule.

Zwischen Heydenreich's System der Aesthetik und seine Originalideen, fiel die Kritik der Urtheilskraft von Kant (Berlin u. Libau 1790), mit welcher für die wissenschaftliche Begründung desselben Gegenstandes eine neue Periode begann, die wichtigste von allen, wenn man die Größe der dadurch erregten Theilnahme, den Farbenwechsel ihrer anhaltenden Wirkungen, und die Folge der von ihr hervorgerufenen Grundsätze und Einsprüche erwägt. Ein Werk von so durchgreifender Bedeutsamkeit verlangt mit Recht eine etwas genauere Würdigung. Einzelne Keime seiner Theorie hatte Kant, durch Tiefsinn, Originalität und Ausdauer ein Wecker und Beherrscher der deutschen Philosophie, wie es vor ihm selbst Leibnitz nicht in gleichem Maße gewesen war, bereits in seinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen ausgestreut (Königsberg 1764). In anziehender und zugleich populärer Behandlungsweise lassen sie sich mit seiner Anthropo-

logie vergleichen. Kant war in Gemäßheit seines geistigen Charakters nicht dazu geeignet, in den Erfahrungselementen der speciellen Aesthetik ein höheres Licht anzuzünden; er verhielt sich gegen Poesie, überhaupt gegen alle Kunst ziemlich gleichgiltig, wofür neben bekannten Thatsachen auch die scholastische Darstellungsweise seines Systems ein Zeugniß ablegt. Kann nach Jean Paul's Behauptung die rechte Aesthetik nur von demjenigen erwartet werden, der den Beruf des Philosophen mit jenem des Dichters gehörig in sich vereinigt; so mußte Kant in Sachen der nähern Anwendung, unter den Amphiktyonen des Geschmackes, auf Sitz und Stimme verzichten. Die erfahrungsmäßige Objectivität der Aesthetik lag übrigens gar nicht in seinem Zwecke; er war vielmehr vermöge seines speculativen Standpuncts gezwungen, als ihr entschiedener Gegner aufzutreten. Was er geleistet hat, besteht denn auch bloß in Ergebnissen der Speculation, und hat mit der Ausübung des Schönen und einer auf sie gerichteten Erkenntniß nichts zu schaffen, mit Ausnahme einzelner gelegentlicher Winke und Bestimmungen. Um seine ästhetischen Grundansichten richtig aufzufassen, ist es nothwendig, auf die Haupt- und Wendepuncte seiner Philosophie zurückzugehen, wodurch sie wurde, was sie war, eine weitaussehende Reaction im Reiche des Denkens. Hatte die Wolfische Schule im Vertrauen auf die Allmacht logischer Begriffsmäßigkeit, ohne das mindeste Mißtrauen gegen sich selbst und ihre Dogmen, fort und fort gelehrt, daß die Erkenntniß, wofern sie den Anforderungen eines widerspruchsfreien Verfahrens genug thue, mit dem Seyn der Dinge von allen Seiten objectiv zusammentreffe, jeden Vorwurf des Gedankens in einem reinen Abdrucke umfasse und wiedergebe: so kehrte Kant die Sache geradezu um, mit der Behauptung, die Gegenstände seien an und für sich auf ihrem letzten absoluten Grunde durchaus unerkennbar, in der Form ihrer Erscheinungen aber, so weit diese in die Wahrnehmung hineinreiche, unauflöslich an die Bedingungen unseres Erkenntnißvermögens gebunden, weßhalb eine vollkommene Uebereinstimmung zwischen dem subjectiven Bewußtseyn und dem objectiven Gehalt des Vorgestellten schlechthin unmöglich sei, und unter keiner Bedingung angenommen werden dürfe. So begreift es sich, warum Kant jede Untersuchung des Schönen, in so fern dasselbe dem Gegenstande an und für sich selbst beizulegen sei, aus seiner Theorie wegweisen mußte, und, um nicht ganz darüber zu schweigen, genöthigt war, in dessen Ermangelung eine Art von Entschädigung in der Einrichtung und dem Zusammenwirken der afficirten Seelenkräfte auszuforschen. Von Seiten der Consequenz ist seine Betrachtungsweise untadelhaft; sein früher aufgestelltes System, begründet auf formalen Idealismus, in so fern es nach Anfang und Ende von den Functionen des Erkenntnißvermögens abhing, trieb ihn mit unwiderstehlicher Gewalt nach jenen Seiten hin. Die Kritik der Urtheilskraft war von ihrem Urheber zum Schlußstein seiner vorhergegangenen Arbeiten ausersehen. Er mußte sich mithin nach dem übrig gelassenen Raume strecken, und den Schlußstein einfügen, so gut es gehen wollte. Auch merkt man es der Kritik der Urtheilskraft vielfältig an, daß sie mehr das Erzeugniß eines beschwerlichen Zwanges, als das Kind einer freien Neigung war. Doch hat Kant in der Art und Weise, wie er sich im Hinterhalte des künstlich aufgebotenen Erkenntnißvermögens zu decken weiß, wie er um dasselbe gegen mögliche Angriffe Vertheidigungslinien zieht, und in ihnen bald diese, bald jene Ausweichung anbringt, einen bewunderungswürdigen Scharfsinn entwickelt, wenn gleich alle diese Zurüstun-

gen nicht im Stande sind, die Schwächen der durchgängigen Construction zu verbergen. Sein Werk zerfällt in zwei Theile; der erste enthält die Kritik der ästhetischen, der zweite jene der teleologischen Urtheilskraft. Das Band zwischen der ästhetischen und teleologischen Urtheilskraft ist, wie sich weiterhin zeigen wird, ziemlich locker geschlungen. Die letztere gleicht einer Nachhilfe, die für das wahre Heil der erstern zu spät kommt. Die Analytik der ästhetischen Urtheilskraft, welcher eine darauf bezügliche Dialectik zur Seite stehet, befaßt das Schöne und Erhabene unter sich. Der Inbegriff der Aesthetik ist damit keineswegs erschöpft; er beschränkt sich in der Hauptsache auf zwei Fragmente. Dabei ist die Stelle, wo das Schöne in seiner eigenthümlichen Gestalt entsteht, nicht bestimmt nachgewiesen, sondern dasselbe in den weiten Falten des Aesthetischen untergebracht. Unter dem Aesthetischen ist nach Kant's eigener Erklärung dasjenige zu verstehen, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjectiv sein kann. Ein objectives Merkmal des Schönen konnte und durfte er allerdings im Sinne seiner Grundsätze nicht geben, er läugnet vielmehr dessen Möglichkeit, und, wie er darüber denkt, mit offenbarem Rechte. Kann aber ein subjectiver Bestimmungsgrund, da in den Affectionen des Erkenntnißvermögens so vieles andere wesentlich Verschiedene vorkommt, für sich allein ausreichen, das Aesthetische als ein Besonderes hervorzuheben und zu fixiren? Vermittelst der Kategorien hoffte er wahrscheinlich jener in sich selbst verschwindenden Weite zu entgehen, und in der Enge dasjenige zu ergreifen, das dort keine sichere Unterscheidung verstatten wollte. Den Geschmack bezeichnet er als das Vermögen der Beurtheilung des Schönen in Beziehung auf das Gefühl der Lust oder Unlust. Dadurch setzt er die Natur des Schönen, so weit es ein Gegenstand der Beurtheilung ist, ausschließend und mit dem stärksten Accent in das Reinsubjective, bestimmt von den unmittelbaren Aussagen innerer Erfahrung. Kritik des Geschmacks oder der ästhetischen Urtheilskraft sind sich ihrem Inhalte nach gleich. Die den Momenten des Urtheils entnommenen Kategorien betreffen Qualität, Quantität, Relation und Modalität. Sämmtliche Kategorien kommen jedoch, genauer angesehen, im Dienste der Aesthetik, bei allem Wechsel des Ausdruckes und der Wendungen auf dasselbe unbekannte Etwas zurück, ohne die Lehre vom Schönen irgendwo einen Schritt vorwärts zu bringen. In der Kritik der reinen Vernunft wird die Urtheilskraft als das Vermögen erklärt, das Besondere unter das Allgemeine zu subsummiren (einzurechnen). Das Besondere muß daher mit dem Allgemeinen offenbar in einer wesentlich verwandten Sphäre liegen, soll sich jenes diesem erforderlichermaßen unterordnen lassen. Nun erscheint aber, wie Kant die Untersuchung führt, das Allgemeine in Beziehung auf das Besondere im Verhältnisse von Grund und Folge, oder Ursache und Wirkung; eins ist also von dem andern, seiner innersten Bedeutung nach, genetisch unterschieden, so daß es unbegreiflich bleibt, wie bei einem so auffallenden Abstande das Besondere unter das Allgemeine wahrhaft und fruchtbar aufgenommen werden soll. Ein Hinblick auf die einzelnen Kategorien macht die Sache noch zweifelhafter. Vermöge seiner Qualität soll das Urtheil, als ein ästhetisches, auf reinem Wohlgefallen beruhen, mit andern Worten, ohne Interesse seyn. So lange und in wie weit das Interesse ein seinem Gegenstande Fremdartiges, fälschlich Untergeschobenes ist, hat es mit der Behauptung seine Richtigkeit. Da aber jedes ästhetische Wohlgefallen, in demselben Maße, als es reiner

ist, auch eine seinem Gegenstande entsprechende Theilnahme voraussetzt; so kann der geforderte Mangel an Interesse, soll dem Sprachgebrauche sein Recht widerfahren, nicht bis zur farblosen Gleichgiltigkeit herabsinken. Jedes Wohlgefallen, mithin auch das ästhetische, schließt den Genuß eines Vergnügens in sich, strebt mithin unwillkürlich darnach, sich so lange zu erhalten, als der Werth seines Gegenstandes vorhält, daher kann es unmöglich ganz ohne Interesse seyn. Man redet deßhalb auch ohne Besorgniß vor Mißdeutung von einem ästhetischen Interesse, und erblickt darin eine nothwendige Wirkung des Schönen. Wenn ferner der Mangel an Interesse bloß deßhalb als eine Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens aufgestellt wird, um von letzterem die Einmischungen der Selbstsucht abzuhalten; so kann dasselbe in seiner Reinheit mit gleicher Befugniß auch auf das Erkennen, so wie auf die Ausübung des Wahren und Guten ausgedehnt werden; eine Erweiterung, aus deren Statthaftigkeit beiläufig erhellt, wie wenig dasselbe zum untrüglichen Prüfstein des Schönen geeignet ist. Soll endlich der vermeinte Mangel an Interesse von der zusammenstimmenden Wirkung einzelner Seelenkräfte herrühren, in denen die Beschaffenheit des vorgestellten Gegenstandes bedingter Weise hervortritt, so läßt sich ja die einhellige Thätigkeit des Erkenntnißvermögens auf Alles und Jedes beziehen, was ihm von irgend einer Seite faßlich entgegenkommt; dann ist es aber ebenfalls, wie vorhin, um die charakteristische Ausscheidung des Schönen gethan; es fällt sofort mit andern Bestimmungen in Eins zusammen, und je höher das Eine auf dem Grunde der Seele, im Bunde der Eintracht emporsteigt, desto vollständiger und sicherer wird es das Zugehörige unter sich begreifen. Der Quantität nach legt Kant dem Geschmacksurtheile Allgemeingiltigkeit bei. Er mochte den Widerspruch der Erfahrung scheuen, die unter Völkern und Individuen eine Verschiedenheit des Geschmacks und seiner Aeußerungen zu erkennen gibt. Um den Entscheidungen eines so wandelbaren Tribunals aus dem Wege zu gehen, wurde es daher nothwendig, die Allgemeingiltigkeit des Geschmacksurtheiles auf die ursprüngliche, durchgängige Beschaffenheit des Erkenntnißvermögens zu bauen. Da aber der innern Erfahrung, bezogen auf das Gefühl der Lust und Unlust, ein für alle Mal die nächste und gewöhnlichste Auskunft über das Schöne zuerkannt ist, und der Inhalt der Empfindung sich von keiner Oberbehörde etwas aufdringen oder abschmeicheln läßt, was ihm natürlich widerstrebt; so ist die Allgemeingiltigkeit des Geschmacksurtheils, in so fern sie aus dem Wesen des Erkenntnißvermögens hervorgehen soll, mehr ein frommgläubiges Verlangen, als eine wissenschaftliche Wahrheit. Zu Folge der Relation soll das Geschmacksurtheil lediglich bestimmt seyn durch die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit, unabhängig von jeder Besonderheit eines Zweckes oder Begriffes. Hier kommt Kant am stärksten mit sich selbst ins Gedränge, wiewohl er alle Kräfte seines großen, vielumfassenden Geistes aufgeboten hat, den stattfindenden Widerstreit künstlich zu verdecken. Was zweckmäßig seyn soll, werde es noch so ausdrücklich auf die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit eingeschränkt, muß schlechterdings, Wort und Sache richtig erwogen, sein Maß von dem Grundgehalt eines bestimmten Zweckes oder Begriffes empfangen, soll es nicht ein leeres Schema der Abstraction, ein bloßes Spiel des logischen Scheines werden; ein Resultat, das mit der Gesammtrichtung der Kant'schen Philosophie schlechthin unvereinbar ist, und höchstens dazu dienen könnte,

den alten analytischen Schaden der Wolfischen Schule wieder aufzuwärmen. Es liegt klar am Tage, weßhalb Kant, sonst der entschiedenste Gegner aller auf logischen Formularen beruhenden Anmaßungen, sich so leicht und obenhin mit der allgemeinen Form der Zweckmäßigkeit begnügte, dabei so dringend auf ihrer Einschärfung bestand. Hätte er in die allgemeine Zweckmäßigkeit zugleich den wirklichen Bestand eines Zweckes oder Begriffes mit eingeschlossen, so wäre er gezwungen gewesen, darüber einer gegenständlichen Nachfrage Rede zu stehen, wozu er sich auf seiner eingeschlagenen Bahn weder hergeben konnte, noch durfte. Deßhalb sagt er auch anderswo mit enthaltsamen Vorbedacht, eine ästhetische Idee sei diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasse, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke gleich kommen könne, den folglich keine Sprache zu erreichen und verständlich zu machen vermöge. Das wird man ihm zuletzt unter gewissen Bedingungen wohl einräumen müssen; abgesehen aber von den Schwierigkeiten der Bezeichnung, wie unüberwindlich sie auch in jedem gegebenen Falle sind, hätte er sich wenigstens vorläufig in die Annahme eines bestimmten Zweckes oder Begriffes fügen müssen. Daß er dazu verpflichtet war, läßt sich noch eigens aus der Erklärung folgern, die er von einem organisirten Producte der Natur gibt. Er bestimmt es mit unübertrefflicher Schärfe und Kürze als ein solches, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist. Nun soll jedes Werk der Schönheit, nach den Bestimmungen der besten Theoretiker, denen so leicht kein Nachdenkender widersprechen wird, ebenfalls in seiner Art möglichst organisch gebildet und abgeschlossen seyn. Ist aber, ästhetisch betrachtet, eine durchgängige Wechselverschlingung von Zweck und Mittel im Geringsten begreiflich, ja auch nur annehmbar, wenn ihr nicht ein Totalbegriff zum Grunde gelegt wird, der sie mit seinen Banden zusammenhält? Was Kant in Beziehung auf das Moment der Relation versäumt hatte, war er denn doch genöthigt, weiterhin in Gestalt der Normalidee aufzuführen. Die beigefügten Cautelen, wodurch das Schöne vom Angenehmen, Nützlichen und Guten unterschieden wird, sind und waren nichts als Negationen, hinter welchen das Räthsel des Positiven unberührt liegen bleibt. Weil Kant der allgemeinen Form der Zweckmäßigkeit zum Behufe des Schönen keinen bestimmten Zweck oder Begriff als Mittelpunct des Ganzen zugestehen wollte; wurde er, um gefährlichen Verwicklungen zu entschlüpfen, auf einen höchst gewagten Ausweg hingedrängt, indem er eine zwiefache Schönheit annahm, eine freie und eine anhängende. Jene besteht, wie er sagt, ohne einen wesentlichen Begriff, diese enthält einen solchen. Die freie Schönheit ist ihm die höhere, die anhängende die niedere, wobei er allerdings folgerichtig mit sich selbst übereinstimmte, wenn gleich die Wahrheit, soll einmal das Schöne in zwei Naturen gespalten werden, gerade umgekehrt auf der entgegengesetzten Seite liegt. Eine freie Schönheit legt er z. B. den Blumen bei, eine anhängende dem menschlichen Körper. So setzte er ganz naturwidrig die Schönheit des letztern vergleichungsweise herab, damit seine Lehre nicht an der Klippe eines unausweichlichen Begriffes scheitere, dessen Nothwendigkeit freilich im menschlichen Körper stärker hervortritt, als bei einer Blume, obgleich beide durch und durch bestimmte Organisationen sind, deren Begriff jene Rangordnung rettungslos vernichtet. Wo überhaupt eine wahre, wesentliche Schönheit vorkommt, da besteht sie für das ästhetische Urtheil als eine freie, mag sie auch einem

andern Gegenstande gesellig anhaften; denn in demselben Maße, als die Freiheit mangelt, fehlt auch die Schönheit. Die Modalität des Geschmacksurtheils besteht darin, daß ihm Nothwendigkeit zukommt, die dasselbe über jede individuelle Willkür und Abänderung erhebt. Näher betrachtet geht die Nothwendigkeit des Geschmacksurtheils mit seiner Allgemeinheit auf dasselbe hinaus, denn aus den gleichen Gründen des Erkenntnißvermögens, worauf jene gestützt wird, soll auch diese entspringen. Da die Erfahrung aber die Nothwendigkeit des Geschmacksurtheils eben so wenig überall bekräftigt, als die Allgemeingiltigkeit, so drücken beide letztere zusammen genommen nur eine dem Erkenntnißvermögen analoge Zumuthung, eine Art von gemeinschaftlichem Postulat aus. So bleibt denn die Kritik der Urtheilskraft, insofern sie sich auf die Functionen der bei der Empfindung des Schönen betheiligten Seelenkräfte hinwendet, allenthalben etwas Unfruchtbares, Gleichgiltiges für die Aesthetik, dem bloß die Macht wissenschaftlicher Behandlung Werth und Interesse verleiht. Durch die behauptete Allgemeinheit und Nothwendigkeit des Geschmacksurtheils wurde Kant aus den Tiefen der Seele, wo er, wie ein glücklicher Taucher, Perlen gefunden zu haben meinte, ohne sie jedoch mit Sicherheit vorzeigen zu können, in eine andere Richtung getrieben, die näher und bestimmter auf das Gebiet der Aesthetik hinführte. Er hat daselbst mehre Entdeckungen gemacht, deren Gediegenheit noch glänzender hervorleuchten würde, wäre er nicht durch die formalen Ergebnisse seiner Vorbemühungen verschiedentlich gehemmt und irre geleitet worden. Wenn er in der Annahme nicht fehl ging, daß jedem schönen Gegenstande eine Idee oder ein Ideal zum Grunde liegen müsse, so konnte er zur Aufrechthaltung des von ihm früher gemachten Unterschiedes zwischen freier und anhängender Schönheit nicht umhin, mit letzterer das ideale Element unzertrennlich zu verbinden, wodurch sie offenbar der freien, ganz gegen seine Absicht und den Sinn der getroffenen Eintheilung, den entschiedensten Vorsprung abgewann. Das Ideal ist mit Rücksicht auf die ästhetische Idee, wie sie weiter oben bezeichnet wurde, nicht als Abstractum, sondern als ein überschwengliches Product der Einbildungskraft zu fassen, dem aber die einstimmigen Mitwirkungen des Verstandes, vermöge ihrer Assimilationen, allseitig zu Hilfe kommen. In dem Ideal unterscheidet Kant den formalen Charakter und das Gepräge des wahrnehmbaren Stoffes im Abdrucke der Einbildungskraft. In und mit diesem Unterschiede sind die zwei Bestandtheile des Ideals gegeben, die Normalidee und die Vernunftidee. Jene stellt den wesentlichen Begriff vor, dessen Musterbilde der besondere Stoff oder Gehalt in allen seinen Theilen unterworfen ist. Diese soll dagegen die Zwecke der Menschheit, in so fern sie nicht sinnlich vorgestellt werden können, zum Principe der Beurtheilung machen. In Betreff der Relation wurde vorhin dem Geschmacksurtheile lediglich die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit zugeschrieben, die, weil ihr durch wiederholte Einschärfungen jede gegenständliche Geltung, jede Besonderheit eines damit verbundenen Begriffes rund abgesprochen ist, mit der Normalidee in einem offenbaren Widerspruche steht, da diese zu Folge ihrer Bedeutung das gerade Gegentheil fordert und unvermeidlich zu einer Chimäre der Abstraction herabsinkt, wenn sie durch ihre reelle Gegenwart und Fülle ihren Stoff nicht gesetzlich beherrscht, in allen Puncten durchdringt. Man sage nicht, etwas Anderes sei es, einen Gegenstand als schön betrachten, und wieder etwas Anderes, auf die dadurch veranlaßte Beschaffenheit des Geschmacksurtheils einzugehen, da in jedem

wahrhaften System alle Fäden der Untersuchung, woher sie kommen, wohin sie streben mögen, in der Gemeinschaft eines Ganzen zusammenlaufen müssen. Sonach bleibt für die Vernunftidee, werde sie noch so vorsichtig auf die übersinnlichen Zwecke der Menschheit bezogen, neben der Normalidee, in deren Gegenstande unmittelbar kein Platz übrig, weil letztere in rein ästhetischer Hinsicht den Inbegriff aller möglichen Beziehungen erschöpft. Kant wollte dem ästhetischen Wohlgefallen das Reich der Sittlichkeit zugänglich machen, deßhalb legte er in den schönen Gegenstand die Vernunftidee hinein, um mit ihrer Hilfe sein Ziel zu erreichen. Man merkt diese seine Absicht, wenn er sagt, Ideen könnten die ästhetischen Vorstellungen der Einbildungskraft deßhalb heißen, weil sie einerseits zu etwas über die Erfahrungsgränze hinaus Liegendes wenigstens strebten, und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchten, anderseits aber, und hauptsächlich, weil sie als innere Anschauungen von keinem Begriffe vollkommen ausgemessen würden. Demnach ist eine gewisse Berührung zwischen der Normalidee und Vernunftidee dem schönen Gegenstande als ein wesentliches Zubehör einzuverleiben. Kant nähert sich von hier aus in manchem Betracht der Platonischen Vorstellungsweise. Der beste Theil seiner Eroberungen besteht in der Theorie des Erhabenen. Ihre Erörterung würde zu weit führen. Man vergleiche darüber den Artikel über das Erhabene, wo Kant's Ansicht in ihrem Hauptertrage wieder gegeben ist. Schlegel meint, daß ihr zur Vollkommenheit nichts fehle, als eine Anwendung auf die griechische Tragödie, wozu übrigens Kant, im Zusammenhange seiner Arbeit, keine Veranlassung hatte. Andere haben ihm theils widersprochen, theils Ergänzungen versucht, so z. B. Jean Paul, Quandt, Solger, eben nicht mit sonderlichem Erfolge. Gerade deßhalb, weil Kant das Erhabene im Bewußtseyn der Vernunftidee suchte, der Ueberschwenglichkeit des Aufzufassenden gegenüber, scheint seine Betrachtung des Erhabenen auf einer unerschütterlichen Grundfeste zu ruhen. Schiller hat dessen Gedanken in einen Kranz zusammengewunden (kleine prosaische Schriften), der so bald nicht verwelken wird. Kunst ist Kant eine Causalität, welche ihre Wirkungen nach gewissen Regeln so hervorbringt, daß denselben Ideen vorausgehen. Schöne Kunst ist nur möglich als Product des Genies. Genie ist das Talent, dasjenige hervorzubringen, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt. Genie läßt sich aber als das Höhere unmöglich durch ein Niedrigeres, das Talent, genügend erklären, ja auch nur umschreiben. Die Eigenschaften des Genies sind Originalität, Exemplarität, Natürlichkeit (vergl. Art. Genie). Mit Beziehung auf die Rechte der Originalität und Exemplarität läßt Kant keine Nachahmer des Genies gelten, erkennt bloß Nachfolger an. Ueber den Kunstgenies sind jene der Wissenschaft etwas vorschnell übersehen worden, wenn man nicht annehmen will, daß Kant entweder den Dienst der Einbildungskraft vom Geschäft der Wissenschaft bestimmt ausschloß, oder wenigstens dem wissenschaftlichen Genie keinen ästhetischen Rang einräumen wollte. Die Hauptmächte des Genies sind in ihrer Zusammenwirkung Verstand und Einbildungskraft. Diese enthält das eigentlich schaffende oder belebende Princip, wofür man auch den Namen Geist braucht. Mit Unrecht hat man daher Kant nachgesagt, daß er die Ansprüche der Fantasie verkenne, er befaßt sie mit unter die Einbildungskraft, nach einem freilich jetzt nicht mehr statthaften Sprachgebrauch. So viele Arten es gibt, ästhetische Ideen zu versinnlichen, so viele Arten von Künsten muß es geben.

Der Grund der Eintheilung liegt mithin in dem Ausdruck der Darstellungsmittel. Redende Künste sind Beredsamkeit und Dichtkunst. Die Beredsamkeit ist die Kunst, ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben. Die Poesie ist die Kunst, ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuüben. Wie die Kant'sche Philosophie allen Theilen der Speculation und der ihr zugänglichen Wissenschaften ein neues erhöhtes Leben verliehen hatte, indem die Anhänger der Leibnitz-Wolfischen Lehre sich nach Waffen umsahen, ihr angegriffenes Wohngebäude zu vertheidigen, die Eklektiker durch den ungewohnten Ruf eines Systems aus ihrem behaglichen Schlummer geweckt wurden, die Skeptiker alle ihre Kräfte zusammennahmen, um die Reize einer bequemen Freiheit noch länger in zierlichen Umarmungen zu genießen, die Haufen der Proselyten andächtig Herz und Sinn zu dem aufgegangenen Wundersterne erhoben, so brachte derselbe auch in der Aesthetik den lebhaftesten Umschwung hervor. Hier läßt sich im Allgemeinen die Wirkung der eingebrochenen Krisis berühren. Unstreitig hat sie dadurch der Aesthetik den wesentlichsten Dienst geleistet, daß sie in die Behandlung der zu ihr gehörigen Lehre mehr Ernst brachte, die Aufmerksamkeit stärker nach den Tiefen der Wissenschaft hinlenkte, zu einer schärfern Prüfung des Vorhandenen aufforderte, dafür Sinn und Liebe in einem größern Kreise der Gesellschaft weckte, und die spätern Fortschritte in der Stille vorbereitete. Gerade die Schranken der Subjectivität, in welchen Kant die Theorie fest zu halten suchte, zwangen in der Folge zu einer Erweiterung des Blickes. Er bleibt in so fern immer das erste Glied jener großen Gedankenkette, die sich vor unsern Augen ins Unabsehliche hinzieht, mag man noch so verschieden über den unmittelbaren Gewinn seiner Grundsätze denken. So thut man ihm sicherlich auch Unrecht mit der oft wiederholten Behauptung, daß er über den formalen Beziehungen zwischen dem Allgemeinen und Besonderen die schaffende Thätigkeit des Geistes vergessen habe; er drang vielmehr, indem er die Mitwirkung der Einbildungskraft hervorhob, indem er ferner die Rechte und Eigenschaften des Genies einschärfte, nachdrücklicher darauf, als es vor ihm geschehen war, wie denn Heydenreich nach ihm sogleich in denselben Ton einstimmte, der später allerdings noch kräftiger erklungen ist. Daß seine Theorie für die Praxis oder Kunstkritik unfruchtbar war, läßt sich zwar nicht abläugnen, weßhalb sie Schelling scherzend und mit Grund, eine kunstleere Kunstlehre genannt hat. Was endlich das Psychologisiren betrifft, das ein Theil unserer Aesthetiker Kant abgelernt zu haben scheint, so dürfte er, nach seinem System beurtheilt, daran wohl ebenfalls schuldlos seyn; wogegen ihm unvergängliche Anerkennung dafür gebührt, daß er dem logischen Parade- und Kamaschendienst das Feld versperrt hat. Bis über den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts hinaus behielten die Folgen der Kantischen Einwirkung ihr stärkeres Gepräge nicht nur in einzelnen Lehrbüchern und Entwürfen, sondern auch in verschiedenen kritischen Instituten. Die wachsende Erschöpfung der kantisirenden Aesthetiker nebst dem Mangel einer poetischen Ader und einer oft trockenen Darstellung, die Unergiebigkeit ihrer Lehren für die Anwendung, die steigende Gleichgiltigkeit des übersättigten Publicums, die Bewegungen der Fichte'schen und Schelling'schen Philosophie verurtheilten den Kriticismus auf dem Gebiete des Schönen allmählich zum Stillstande, dann zum Rückgange, um einer andern, nicht minder einflußreichen und merkwürdigen, Geistesrichtung Platz zu machen. Uebersehen wir

jetzt bald flüchtiger, bald aufmerksamer, was mehr oder minder abhängig von der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, bis zu jenem angezeigten Wendepunct geschah.

Darstellung und Erläuterung der Kant'schen Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, von Friedr. Wilh. Dan. Snell. Mannheim 1791. 5 Thle.

Hier werden Kant's Ideen über das Schöne und Erhabene wiederholt; von einer wahrhaften Erläuterung zeigt sich nirgends eine Spur.

Ideen zur psychologischen Aesthetik, von Heinrich Zschokke. Berlin 1793.

Wenn Kant im Geiste seiner Philosophie das transcendentale Element der Aesthetik mit entschiedenem Uebergewicht geltend gemacht hatte, so wollte Zschokke, ein Mann von Geschmack und vielseitiger Welterfahrung, jener kritischen Richtung die psychologische zur Seite stellen, ohne dabei auf die Schärfe eines wissenschaftlichen Gegensatzes einzugehen. Seine Ideen haben ungleich mehr populäre als systematische Haltung. Eine psychologische Aesthetik, im rechten Sinne durchgeführt, darf von ihrem Standpuncte aus ohne Zweifel ein verdienstliches Unternehmen genannt werden, so viele Einsprüche sich auch neuerdings gegen die Statthaftigkeit einer solchen Verfahrungsweise erhoben haben. In gewissen Gegenden der Aesthetik ist die Einmischung psychologischer Beobachtungen durchaus nothwendig, und kann in ihren Ergebnissen noch weit fruchtbarer werden, als es bis jetzt der Fall gewesen ist, wenn sie über das Längstbekannte hinausgeht, und über einzelne Fragen das ihr eigenthümliche Licht verbreitet. Wie viel Kant dadurch in der Theorie des Erhabenen geleistet hat, ist von den befugtesten Stimmen dankbar anerkannt worden. So kann die Hilfe der Psychologie ebenfalls dazu dienen, die Natur des Ideals in seinen mannigfaltigen Abstufungen aufzuklären, besonders die Art und Weise, wie wir desselben inne und gewiß werden. So läßt sich ferner das Wesen der allgemeinen künstlerischen Schöpferkraft nur durch Rückblicke in die psychologischen Tiefen der Wissenschaft genügend ergründen, soll hier überhaupt noch ein Fortschritt als möglich gedacht werden. Zu dem Ende darf sich aber die Psychologie auf ihrem Gebiete nicht isoliren, oder mit einzelnen Anwendungen ihres Inhaltes begnügen, sondern sie muß auf dem jedesmaligen Gegenstande der Untersuchung gleichsam genetisch zusammenwachsen. Erst vermöge dieser bedingten Vereinigung führt sie zu erwünschten Resultaten, und gerade da liegt der Punct, wo sie in ihrer Entwicklung auf die höchsten Schwierigkeiten stößt. Zschokke hat sich für seinen Zweck einen breitern Weg gewählt; das Lebenssignal seiner Aesthetik ist: freie Mittheilung schöner Empfindungen. Mit den schönen Empfindungen für sich allein ist aber, hinsichtlich der Theorie oder Praxis, nichts Sicheres anzufangen, so lange es ungewiß bleibt, worin das unterscheidende Wesen der schönen Empfindungen denn eigentlich besteht. Der aufgestellte Canon will daher für die unmittelbare Praxis eben so wenig ausreichen, als für die Forderungen einer zusammenhängenden Theorie. Das Ganze befaßt vier Theile: 1) Vom Wesen der schönen Kunst; 2) Kritik des Schönen; 3) über den ästhetischen Geschmack; 4) ästhetische Pathologie. Für die Absicht und Farbe einer psychologischen Aesthetik hätte die Eintheilung nothwendiger Weise anders ausfallen müssen. Die einzelnen Künste kommen nicht besonders zur Sprache.

Uebrigens verrathen mehre Stellen des Buches den geübten Beobachter und Freund des Schönen, der sich auch in den bekannten Reizen seiner Darstellung zu erkennen gibt.

Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen, von Karl L. Pörschke. 2 Thle. 1794 und 96.

Referent ist gezwungen, aus der einzigen ihm über Pörschke zugänglichen Quelle zu schöpfen. Was die neue allgemeine deutsche Bibliothek von ihm sagt, ist gar zu gehaltlos. An Neuheit der Ideen — sagt Pölitz — an kraftvoller Stellung derselben, an Originalität der ganzen Ansicht der verschiedenartigen Theile der ästhetischen Grundsätze, übertrifft Pörschke den verewigten Heydenreich; aber diese Gedanken sind in keiner systematischen Ordnung, sondern fragmentarisch geschrieben; doch sind sie voll Geist und Leben. Der zweite Theil ist zunächst der Poetik bestimmt. Hauptsächlich aber scheint Pörschke die Kunst als eine Dienerin der Moral, und nicht als ein selbständiges Ganzes betrachtet zu haben. Ihm ist nämlich die Kunst die Vernunftmethode, alle Erscheinungen zu Darstellungen des höchsten Gutes zu machen.

K. Wilh. Snell, Lehrbuch der Kritik und des Geschmacks, mit beständiger Rücksicht auf die Kant'sche Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Leipzig 1795.

Der Verfasser wollte damit das von seinem Bruder Christian Wilhelm herausgegebene »Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie,« 2 Thle., den Abschnitt Aesthetik betreffend, weiter ausführen. Wo er Gelegenheit dazu findet, schließt er sich Kant an; nebenher ist auch Verschiedenes nach altem Stil und Schrot aus Engel, Eberhard und Eschenburg geschöpft.

Entwurf der Aesthetik, als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen über Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, von C. F. Michaelis. Augsburg 1796.

Ein gedrängter, gut geordneter Auszug aus Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, in zwei Hauptstücken: Kritik des Geschmacks und der schönen Künste.

Handbuch der Aesthetik, von J. F. Heusinger. 2 Thle. Gotha 1797.

Der erste Theil beschäftigt sich mit dem Schönen und Erhabenen, enthält Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Kunstwerke überhaupt, nebst Bemerkungen über das Genie. Der zweite Theil handelt ausschließend von Poetik und Rhetorik. Kurze Charakteristik der übrigen Künste im ersten Theile. Der Verfasser schränkt den Geschmack auf Naturschönheiten ein; den Kunstgeschmack erklärt er für das Vermögen, ein Urtheil über das Wohlgefallen an einem Gegenstande zu fällen, welches einer Rechtfertigung fähig ist. Die Absicht des Buches geht auf eine Sammlung von Grundsätzen aus, die der Nichtkritiker zur Begründung seines Urtheils bedarf. Genau genommen ist diese Absicht eine Contradictio in adjecto. In Beziehung auf Correctheit wird nur dasjenige ausgehoben, was, wie es heißt, jeden fühlenden Menschen interessire. Der Unterschied zwischen dem Erhabenen und Großen ist mit Stillschweigen übergangen. Die Momente des ästhetischen Wohlgefallens sollen in Annehmlichkeit — ob-

ectiver Vollkommenheit — Sittlichkeit liegen. Die Sittlichkeit wird nicht nur von mehren Seiten ungehörig eingemischt, sondern auch zu absolut gefordert. Eintheilung der Künste in zwei Classen. Ihr Gegenstand ist entweder ein Gefühl, also ein solcher, welcher nur in uns hervorgebracht werden kann, oder ein solcher, der sich an Körpern außer uns darstellen läßt. Jene sollen lyrische, diese didactische Künste seyn. Die erträumte Eintheilung widerlegt sich von selbst. Auch die Gartenkunst wird den lyrischen Künsten zugezählt. Die Baukunst ist größtentheils nach Home, die Malerei nach Mengs behandelt. Mehrmals kommen Anticipationen des Inhalts vor. Die Ausführung ist ungleichförmiger, als die Verschiedenheit der Gegenstände es erlaubt. Sonst fehlt es nicht für Künstler und Künstlerliebhaber an einzelnen treffenden Bemerkungen.

C. F. v. Schmidt-Phiseldeck, Briefe ästhetischen Inhalts, mit vorzüglicher Hinsicht auf die Kantische Theorie. Erste Sammlung, über die allgemeinen Grundsätze der Aesthetik und die Dichtkunst insbesondere. Altona 1797.

Wilh. Traugott Krug, Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig 1802.

Ungefähr in derselben Art und Weise, wie Pölitz die Möglichkeit und Ausführung einer wissenschaftlichen Aesthetik gegen Kant's Einsprüche in Schutz nimmt, ausgehend von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des Geistes, und den mit ihr zusammenstimmenden Bedingungen des Geschmacksurtheils, sucht auch Krug den gleichen Zweck zu erreichen. Er scheint zwar anfänglich einen Schritt weiter gehen zu wollen, wenn er der Aesthetik als Wissenschaft das Geschäft anweiset, zugleich die Regeln aufzustellen, welche die Natur durch das Genie der schönen Kunst gegeben habe, und welche sich an den allgemein für schön gehaltenen Producten des Genies als solche ankündigen, die jeder befolgen müsse; der solche Kunstproducte hervorbringen oder beurtheilen wolle; in der Folge wird jedoch kein Versuch gemacht, die erregte Hoffnung zu befriedigen, denn was etwa darnach aussehen könnte, oder dafür gelten soll, beschränkt sich theils auf Kantischen Kriticismus, theils auf die Resultate äußerer Beobachtung. Soll die Aesthetik in der That als Wissenschaft die Regeln nachweisen, denen das von der Natur geleitete Genie bei der Erschaffung eines schönen Kunstwerkes folgt, so ist vorher der allgemeine Begriff des Schönen festzusetzen, oder dafür irgendwie ein annehmliches Aequivalent auszumitteln. Der Verfasser hat sich aber weder auf das eine, noch auf das andere näher eingelassen. Ueberhaupt will es schwer einleuchten, wie Jemand die einschränkenden Prämissen des Kantischen Systems zugeben kann, und sich dabei mit der Hoffnung schmeicheln darf, dem Zwange ihrer Folgerungen durch logische Biegsamkeit zu entgehen, wo es auf die Beantwortung der inhaltschweren Frage ankommt, ob die Aesthetik eine Wissenschaft ist oder nicht. Wer darüber im Sinne der Bejahung Kant gründlich widersprechen will, muß mit ihm durchaus brechen; eine theilweise Annahme seiner Lehre ist in Beziehung auf ihr Wesen und Ziel einem offenen Abfalle gleich zu halten. Krug und Pölitz wollen durch ihr formales Princip die Aesthetik zur Wissenschaft erweitern; Kant braucht eben dasselbe zum geraden Gegentheile, mithin bedeutet es auf beiden Seiten etwas durchaus Verschiedenes, schlechthin Unvereinbares. In Beziehung auf Krug's Ansicht wird sich diese Behauptung weiter unten noch von andern Seiten herausstellen.

Reichte nach seiner Annahme die Möglichkeit, sich die Aesthetik unter dieser oder jener Form als Wissenschaft denken zu können, allein schon hin zur Begründung ihres wahrhaften, wesentlichen Daseyns, so würden aus den isolirten Fabrikanstalten der logischen Denkbarkeit Wissenschaften ohne Zahl und Maß hervorgehen, wie es denn auch einige Zeit hindurch wirklich geschehen ist. Kant's Grundsätze stehen damit in einer durchgängigen Opposition, sie gehen von Anfang bis zu Ende darauf hinaus, den unermeßlichen Abstand, die unübersteigliche Kluft zwischen der Möglichkeit des bloß mit sich selbst einigen Denkens und der Objectivität einer dadurch ermittelten Erkenntniß von allen Seiten aufzudecken. Die Literatur der Aesthetik hat der Verfasser ohne Nebenbemerkungen mit Sorgfalt angezeigt, und bis auf die Erscheinung seines Buches fortgeführt. Die einzelnen Künste sind nach dem Zwecke und Umfange des Ganzen in skizzenhaften Uebersichten behandelt, welchem Verfahren er auch in dem spätern Werke treu geblieben ist.

Geschmackslehre oder Aesthetik, von Wilh. Traugott Krug. Königsberg 1810.

Schon der Titel (Geschmackslehre) deutet darauf hin, daß die Forderung, welche die Aesthetik als Wissenschaft in der systematischen Encyklopädie der schönen Künste an sich selbst machte, merklich herabgestimmt, und so weit sie noch hier und da durchblickt, in die Gränzen eines statthaften Sprachgebrauchs zurückgegangen ist. Krug ist überhaupt kein starrer Kantianer, er behauptet in mehren Beziehungen gegen die Lehren seines Meisters eine würdige Unabhängigkeit. So hat unter andern die Aeußerung, belegt durch historische Zeugnisse, daß Kant bei der Abfassung seiner vorhergegangenen Schriften noch an keine Kritik der Urtheilskraft gedacht habe, die höchste Wahrscheinlichkeit für sich; ja sie kann geradezu für eine ausgemachte Thatsache gelten. Referent ist durch den Zusammenhang und Bau der Kantischen Werke zu derselben Ueberzeugung gelangt. Die Einwendungen gegen das vielbesprochene Kriterium des Schönen, in so fern letzterem alles und jedes Interesse abgesprochen wird, sind, so lange sie skeptisch bleiben, unwiderleglich; von ihrem positiven Zusatze läßt sich nicht dasselbe sagen. Auch der freien und anhängenden Schönheit in dem Sinne, wie der Kriticismus davon redet, hat Krug schärfer ins Auge gesehen, als es sonst gewöhnlich der Fall war. Auf transcendentale Untersuchungen ist er nicht besonders eingegangen; er konnte, was dahin gehört, den Kennern und Freunden seiner theoretischen Philosophie zum eigenen Nachdenken überlassen. Für Uneingeweihte ist der Geist der Kantischen Speculation freilich zu sehr verflüchtigt, und größtentheils in unergiebige Reflexionsbegriffe verwandelt worden. Die Stärke des Verfassers liegt bekanntlich in den Mitteln der Logik, davon hat er denn auch dießmal, zum Nutzen und Frommen der Studirenden, vielfache Beweise gegeben, besonders im dritten Hauptstücke, der sogenannten Syngeneiologie. Mitunter verliert sich aber seine logische Schärfe in gar zu viele Absätze und Einschränkungen, mit denen er zwar geschickt umgeht, oft aber auch das Nöthigste, gerade das, was man am liebsten wissen möchte, in Rückstand läßt. Häufig wird die Erklärung eines Begriffes mit dem Bemerken abgelehnt, daß sie da oder dort, nur nicht im gegenwärtigen Zusammenhange, ihren ordnungsmäßigen Platz finde. Es scheint aber, als sei eine solche Vertagung in einem systematischen Lehrbuche ein Fehler gegen die philosophische Methode, die nichts aufgreifen soll,

was sie nicht auf Ort und Stelle festhalten und im Fortgange rein zur Sprache bringen kann. Noch größer ist der Uebelstand, wenn die Folge der Bestimmungen, genauer betrachtet, sich selbst widerspricht, was allerdings von einer und der andern Seite geschehen ist. Der Verfasser würde sich davor gehütet haben, wäre er nicht durch den Ueberglauben an die Macht der Logik etwas zu spröde gegen die Dienste der Dialektik gewesen. Diese Vernachläßigung hat sich sichtbar gerächt, besonders in den Eintheilungen der Künste. Seine Aesthetik trägt durch und durch den Charakter eines Lehrbuches, entsagt freiwillig jedem Schmucke der Rede, befolgt selbst in der Erläuterung der Paragraphen die althergebrachte, akademische Sitte. Ob diese zur Erweckung des philosophischen Geistes vorzüglich geeignet ist, läßt sich, den Thatsachen der Erfahrung zu Folge, bezweifeln; sie hat indessen für Lehrer und Lernende nicht zu verachtende Bequemlichkeiten. Die vielen griechischen Bezeichnungen, wofür sich recht wohl deutsche brauchen ließen, geben dem Vortrage hin und wieder ein allzu scholastisches Ansehen. Doch der Verfasser will sie Niemanden aufdringen. Nicht selten bestreitet er in den Erläuterungen fremde Meinungen mit Glück; wo es sich unmittelbar um logische Bestimmtheit handelt, dürfte er in der Regel Recht haben, selbst gegen berühmte Namen. Man kann ihm dabei eben so wenig Anmaßung als Bitterkeit vorwerfen. Seine Einwendungen sind ein guter Wetzstein des Nachdenkens, zumal für Studirende, die sich an ähnlichen Uebungen versuchen wollen. Ueberhaupt ist das Buch für eine gewisse Stufe der Erkenntniß ganz dazu gemacht, das Interesse der Kritik zu fördern und auf die schwierigen Untersuchungen vorzubereiten. Bibliographische Rubriken fehlen, dagegen werden viele der ältern und neuern ästhetischen Werke gelegentlich berührt, was jedenfalls mehr Liebe zum Studium hervorruft, als ein kahler Katalog. Das gefällte Urtheil ist durch einzelne Belege zu rechtfertigen. Um Weitläufigkeiten zu vermeiden, sollen sie in der Gestalt von Thesen auftreten. »Da die Wahrnehmung des Schönen wegen seines Verhältnisses zum Idealischen« — so heißt es §. 20 — »das Gemüth über die Sinnenwelt, in welcher alles endlich ist, emporträgt zur Ideenwelt, welche die Vernunft als den unendlichen Inbegriff alles dessen, worauf sich ihre Ideen beziehen, vorstellt; so kann das Schöne auch für dasjenige erklärt werden, was mittelst seiner Form das Unendliche im Endlichen ahnen läßt, und dadurch wohlgefällt, und die Schönheit für diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Gemüth des Wahrnehmenden mittelst seiner Form eine Ahnung des Unendlichen im Endlichen, und durch ein Lustgefühl erregt.« Eine Ahnung ist für das Wesen einer zweiten Erklärung kein günstiges Prognostikon. Die Form, die bloße Form reicht schlechterdings nicht hin, im Endlichen das Unendliche zu vergegenwärtigen. Wie soll das Unendliche im Endlichen wahrgenommen werden, wenn ihre Beziehungen des gegenständlichen Interesses ermangeln? — »Reizend heißt das Schöne, wiefern es durch eine gewisse Annehmlichkeit den Sinnen schmeichelt, und daher die Neigung in einem gewissen Grade erregt.« Ist die Schönheit vom Angenehmen wesentlich unterschieden, was durchaus zugegeben werden muß; so kann sie auch nicht vom Angenehmen irgendwie tingirt werden, ohne von ihrer Lauterkeit zu verlieren. — Die Künste werden eingetheilt in tonische, plastische und mimische. Das Reich der mimischen Kunst soll überhaupt alle die schönen Künste umfassen, welche sich bedeutsamer Bewegungen als eines Darstellungsmittels bedienen.

Warum ist das Nachbilden, worin doch der Grundbegriff des Mimischen liegt, so willkürlich auf bedeutsame Bewegungen eingeschränkt worden? Erschöpfen Bewegungen den Gegenstand des Mimischen? Wollte man aber das Mimische, um die Eintheilung zu retten, in einem engern Sinne nehmen, so würde es neben dem Tonischen und Plastischen zu kurz kommen.

Leitfaden der Aesthetik, zum Unterricht und zur Selbstbildung, von Dr. F. Braun. Zeiz, bei Mebel, 1820. 8.

Die Leipziger Literatur-Zeitung sagt davon (Jahrg. 1820, Nr. 19): Ein trockener Abriß der in der Kantischen Schule herrschenden Geschmackslehre in einige allgemeine, eben nicht wohl geordnete Rubriken gefaßt, und in den Anmerkungen mit vielen, zum Theil überflüssigen, historischen und philosophischen Notizen ausgestattet, welche zwar von der mannigfaltigen Kenntniß des Verfassers ein Zeugniß geben, aber durchaus nicht geeignet sind, eine zusammenhängende An- und Uebersicht des Gegenstandes zu gewähren, noch weniger dem Zwecke der Selbstbildung entsprechen.

Mehr oder weniger Unabhängige, bis zum Emporkommen des Fichte'schen und Schelling'schen Idealismus.

Versuch einer Geschmackslehre, von Lazarus Bendavid. Berlin 1799.

Bendavid hat in einigen andern, von den Zeitgenossen nach Verdienst geschätzten Schriften, dem Kantischen System gehuldigt; in seiner Geschmackslehre erscheint er aber, so oft auch das Gegentheil versichert worden ist, selbst nach seinem eigenen Geständniß, als ein entschiedener Eklektiker. In mehren Beziehungen zeigt er sich sogar, vielleicht wider Wissen und Willen, als ein Antipode Kant's. So sieht er in der Normalidee, die bei jenem eine ganz andere und höhere Bedeutung hat, nichts weiter, als einen mittleren Durchschnitt zwischen verschiedenen Größen, eine Art von Juste milieu zur Vermittlung der Extreme; so wirft er das Große mit dem Erhabenen und Schrecklichen zusammen, wobei ihm zur Aufklärung seiner Theorie gelegentlich eine erhellte Pyramide als Leuchter dienen muß, ohne auf Kant's Bestimmungsgründe näher einzugehen; so setzt er das Wesen der Schönheit ausschließend in die Form der räumlichen und successiven Verbindung zu einem Ganzen, macht endlich den Unterschied der Bau- und Bildhauerkunst, der Malerei und Arabesken (!), von der Natur ihrer Umfassungs- oder Gränzlinien abhängig, wodurch er abermals sehr zu seinem Nachtheil von Kant's Ansichten, so weit sie dieselben Puncte, namentlich Plastik und Malerei, betreffen, wesentlich abweicht. Bendavid hat sich hier, wie anderwärts, durch seine Vorliebe für die mathematische Erkenntnißweise, zu falschen Anwendungen verleiten lassen. In seiner psychologischen Entwicklungsmethode erkennt man häufig den Schüler und Verehrer Moses Mendelsohns, dem er aber vergleichungsweise an richtigen und fruchtbaren Blicken nicht gleichkommt. Seine Geschmackslehre zerfällt in zwei Abtheilungen, die vordere enthält die allgemeinen Begriffe, die hintere deren Anwendung auf die einzelnen Künste. Jene schreitet in willkürlichen Absprüngen fort, und versetzt die psychologische Vorkost mit Erklärungen,

die zuweilen in Probefällen unerwartet die Farbe ändern. So paßt z. B. der von der Einbildungskraft gegebene Begriff bloß auf die reproductive, indem er die productive, von welcher späterhin die Rede ist, seiner Natur nach nothwendig ausschließt. Man hat indessen Ursache, die Mängel seiner Geschmackslehre in Beziehung auf die Bildungsperiode, die Nebenumstände und Absichten des sonst verdienten Verfassers billig zu beurtheilen.

Bouterweck.

Fr. Bouterweck's Schriften über Aesthetik tragen nach Folge, Geist und Inhalt, theils die Zeichen einer mit der Zeit fortschreitenden, theils die Mängel einer ihr widerstrebenden Richtung in sich. In dieser Beziehung reicht es hin, seinen ersten Versuch (Grundriß akademischer Vorlesungen über die Aesthetik, Göttingen 1798) bloß zu nennen. Sein zweites Werk (Aesthetik, erster Theil, allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst; zweiter Theil, Theorie der schönen Künste, Leipzig 1806), zwischen einem Lehr- und Lesebuche in unbestimmter Mitte schwebend, ging von dem ursprünglichen Bedürfnisse des menschlichen Geistes als dem einzig möglichen Standpuncte aus, schloß sich dabei dem Erweise unmittelbarer Wahrnehmung und literarisch-historischer Thatsachen an, und bekämpfte gelegentlich die vermeinten Anmaßungen, Paradoxien, Einseitigkeiten und Widersprüche der Schlegel-Tieck'schen Schule. Bouterweck's Opposition war ohne philosophischen Halt und Grund; er mußte sich im Ganzen mit leichten Ausfällen, Handstreichen und Anflügen begnügen, weil er es versäumt hatte, seiner Aesthetik die Gestalt einer Wissenschaft zu geben. Selbst die mächtige Wirkung der Kantischen Philosophie, der wenige Denker ganz widerstanden haben, ist an ihm, wie seine Aesthetik zeigt, erfolglos vorübergegangen. Dieselbe ist von Anfang bis zu Ende die Frucht eines glücklichen Empirismus, welcher mit den Hilfsmitteln des Geschmacks, der Beobachtung und Belesenheit seine Lehren zu ordnen und abzuschließen sucht. Durch eigene Kunstübung mit der Muse der Poesie befreundet, mit historischen Kenntnissen trefflich ausgerüstet, unterstützt von den Kräften eines klaren Kopfes, hat Bouterweck übrigens im Einzelnen, besonders in Fällen der Anwendung, viel Schätzbares geleistet. Seine Aesthetik vom Jahre 1815 (zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe) liefert zwar erfreuliche Belege für seine Wahrheitsliebe, die nicht anstand, gewisse übereilte Behauptungen zurückzunehmen oder einzuschränken, wobei sie zugleich den ganzen Ton der Behandlung ruhiger stimmte, unverkennbar mit einem Gewinn neuer und erweiterter Ansichten; aber ein und das andere alte Gebrechen kommt, trotz vielfältiger Verbesserungen, doch wieder zum Vorschein. Auch in der neuen Ausgabe sollte die Schrift ein Handbuch bleiben, kein Lehrbuch werden. Ohne eine völlige Umschmelzung der Bestandtheile, ihrer Form und Begründung, ließ sich aber das Wesen der Principien unmöglich berichtigen. Hatte der Verfasser früher über die Ableitung des Schönen aus dem Absoluten gespottet, die in ihren Verkehrtheiten und Ausartungen allerdings Rüge verdiente, so lenkte er jetzt sichtbar wieder ein, als er sagte: Das Gesetz des Schönen kann kein anderes seyn, als das Gesetz einer harmonischen Thätigkeit aller geistigen Kräfte und eines freien Emporstrebens zum Unendlichen. Die höhere Idee von absoluter Schönheit nennt er jetzt in seiner Weise mystisch. Alle wirklich erkennbare Schönheit ist ihm eine rela-

tive. In dem ausgesprochenen Gesetze der Schönheit liegen offenbar zwei wesentlich verschiedene, unvermittelte Beziehungen, denen in der Folge nirgends eine wissenschaftliche Entwicklung zu Theil wird. Die Umkehr zum Unendlichen oder Absoluten besteht demnach lediglich in einer Abänderung der Nomenclatur. Statt der ehemaligen Nachahmung der Natur wird jetzt der Wetteifer mit derselben zum Princip erhoben, womit dem Grundübel der Sache auf keine Weise abgeholfen ist. Die allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst läßt die Wurzel ihrer Gemeinschaft unberührt. Unter den aufgewiesenen Elementen des Schönen wird die Harmonie des Optischen, Plastischen, Akustischen, auf Gerathewohl ohne erforderliche Nachweisung eingeführt, so daß die allgemeine Aesthetik von der besondern oder angewandten einen Creditvorschuß verlangt, dessen sie sich enthalten sollte. Anhangsweise wird die regelmäßige Schönheit mit der unregelmäßigen verglichen. Auf den Unterschied beider wird in der Folge die Trennung zwischen der classischen und romantischen Poesie zurückgeführt. — Der Inhalt des zweiten Theils wird unter dem Namen einer literarischen Aesthetik aufgeführt. Der Begriff schriftlicher Abfassung und Oeffentlichkeit, worauf das Literarische doch zuletzt hinausgeht, erscheint jedoch da als eine unstatthafte Einmischung, wo die Bestimmung auf das Wesen der einzelnen Künste gerichtet seyn soll. Die Poesie wird in die lyrische, didactische, epische, dramatische eingetheilt. Damit kann und wird sich die Theorie leicht verständigen, so bald das Didactische der Poesie erforderlichermaßen zugeeignet ist (s. Didactisch). Neben den vier Dichtungsarten figurirt noch eine Ergänzungsclasse, welche diejenigen Gäste aufnehmen soll, die anderwärts kein Obdach haben finden können. Eine Ergänzungsclasse will mit einer scharfen Eintheilung schwer zusammengehen. Sie nimmt sich aus wie ein zusammengelaufenes Freicorps unter regelmäßigen Truppen. In der Ergänzungsclasse befindet sich auch die äsopische Fabel; letztere darf mit Recht von der didactischen Poesie reclamirt werden. Sonst vereinigt diese zweite Auflage der Bouterweck'schen Aesthetik nicht nur im größern Umfange, sondern auch im höhern Grade alle die der ersten nachgerühmten Vorzüge, die ihr denn auch einen bedeutenden Eingang verschafft haben.

Die Aesthetik für gebildete Leser, von C. H. L. Pölitz. 2 Theile. Leipzig 1807.

Diesem Werke war ein anderes von demselben Verfasser vorangegangen: Grundlage zu einer wissenschaftlichen Aesthetik, oder über das Gemeinsame aller Künste. Pirna 1800. Eine encyklopädische Skizze der Aesthetik, bestimmt für den Zweck, die Rechte der letztern als Wissenschaft gegen Kant's Kritik der Urtheilskraft zu verwahren, und den Ursprung der Kunst aus der Rührung des Gefühls abzuleiten. In beiden Richtungen traf Pölitz mit seinem Lehrer Heydenreich so ziemlich auf derselben Linie zusammen. Bei einer nähern Betrachtung dürfte sich zeigen, daß die eine Absicht der andern natürlich widerstrebt. In dem später erschienenen, jetzt zu besprechenden Werke sagt sich der Verfasser theilweise von seinen frühern Behauptungen los, indem er sie als einseitig bezeichnet. Darin aber ist er sich gleich geblieben, daß er nach wie vor gesucht hat, der Aesthetik eine wissenschaftliche Grundlage zu geben. Im Allgemeinen hat sich Pölitz mit Glück aus der Sache gezogen. Verschiedene seiner Ansichten sind in das vorliegende ästhetische Lexikon übergegangen; sie können gelegentlich beweisen, in welchem Sinn und Maße es ihm gelungen ist, jenen doppelten Zweck

u erreichen. Die Einleitung geht von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes aus, analysirt das Gefühlsvermögen, wendet sich hierauf zur Fantasie, als dem Vermögen der Darstellung, dem Ideale der Schönheit, den allgemeinen Momenten der Schönheit, der Form, erörtert den Begriff der Kunst, stellt den Unterschied zwischen ihr und dem Handwerke, körperlicher Fertigkeit, Wissenschaft, Natur fest, beschreibt dann den Künstler, Virtuosen und Dilettanten, Genie und Disciplin, Originalität und Manier des Künstlers, zieht die Trennungslinie zwischen Kritik, Theorie der Künste, Metaphysik des Schönen und Aesthetik, bezeichnet endlich den Inhalt der Aesthetik als Wissenschaft, ihr Verhältniß zur Moralphilosophie, zur Archäologie und den Umfang ihrer Literatur. Die ästhetischen Gefühle sind nach der Aeußerung des Verfassers auf die Form gerichtet, unter welcher ein Gegenstand in der Anschauung erscheint, und kündigen sich durch die Eindrücke an, die im Gefühlsvermögen vermittelst der angeschauten Form bewirkt werden, entweder als Lust oder Unlust. Unter einer Form, die das Gefühlsvermögen afficiren soll — so heißt es weiter — verstehen wir die Art und Weise, wie ein vorgestelltes Mannigfaltiges in seiner Einheit für die Anschauung als Totalität erscheint. Von dieser Form ist der Stoff oder dasjenige verschieden, was vermittelst der Form ausgedrückt wird. Solchergestalt ist das Gegenständliche, weil es schlechterdings nicht zu entbehren war, auf einem Schleichwege zur Form hinzugekommen, und wird dann wieder der Erklärung zur Liebe schon jetzt, noch mehr in der Folge, auf die Seite geschoben. Eine Form, deren Begriff sich lediglich auf eine logische Formel zurückzieht, läßt sich allerdings bequem brauchen, erschöpft aber eben darum das Wesen der Sache nicht. Kant läugnete die Aesthetik als Wissenschaft, er hatte von seinem Standpuncte aus gute Gründe dazu, auf das Princip des Formalen, welches er durchaus auf die Gränzen der Subjectivität beschränkte, den höchsten Nachdruck zu legen. Pölitz wollte dagegen die Aesthetik wissenschaftlich begründen, zu dem Ende hätte er auf das Gewebe eines bloß logischen Formalismus billig verzichten sollen. Da der Begriff des Schönen unentwickelt geblieben ist, so weiß man späterhin nicht, was man sich unter dem Ideale der Schönheit denken soll, denn die synonyme Redensart, der zu Folge es die Form für alle ästhetische Vollendung seyn soll, führt keinen Schritt weiter, läßt die Frage besonders deßhalb unerledigt liegen, weil weder das Vorhergehende noch Nachfolgende über die Natur des Aesthetischen eine erwünschte Auskunft gibt. Was aber im Sinne des Verfassers von den ästhetischen Gefühlen ausgesagt wurde, verweilt offenbar, um diese Bemerkung hier nachzuholen, zu sehr im Allgemeinen, als daß es für eine befriedigende Charakteristik gelten könnte. Abgesehen von der isolirten und deßhalb unzulänglichen Anwendung der Form, dürfte die Unlust eine nähere Gränzbestimmung verlangen, wenn sie, wie die angeführte Erklärung behauptet, eben so wohl als die Lust, den ästhetischen Eindrücken beigezählt werden soll. Sodann erscheint auch nicht jeder ästhetische Gegenstand in der Anschauung; die Musik kündigt sich z. B. in den Wahrnehmungen des Gehörs an. Das Idealisiren soll darin bestehen, daß es Ideen der Vernunft unter einer Versinnlichung darstellt, durch welche die Fantasie jene Ideen dem Gefühle oder der Bestrebung näher bringt. Die Bestrebung ist hier wohl am unrechten Orte eingemischt. Die Erklärung der Idee, ein wesentliches Erforderniß, wird vergeblich gesucht. Der Verfasser scheint seine Ansicht

auf inwohnende Ideen der Vernunft einzuschränken. Lassen sich aber nicht auch Ideen, ohne dem Begriffe des Wortes Gewalt anzuthun, in Gegenständen der Natur nachweisen? Pölitz nimmt vier Momente der Schönheit der Form an. Schön ist ihm die Form 1) die in der Anschauung einen wohlthuenden Reiz auf unsere Sinne ausübt; 2) die als Form eine höhere Bewegung und Rührung des Gefühlvermögens hervorbringt; 3) die identisch mit der Rührung des Gefühls die Fantasie in ein freies Spiel versetzt; 4) die, deren Stoff idealisirt erscheint. Der bloße Sinnenreiz hat an und für sich mit der Schönheit nichts zu thun, er gehört dem Angenehmen an, mithin ist das erste Moment unhaltbar. Die angenommenen Momente beruhen auf der Verschiedenheit der ins Spiel gezogenen Seelenkräfte, wodurch aber für die Constitution der Schönheitsform selbst nicht das Mindeste entschieden wird. Und übernimmt nicht auch der Verstand, bei der Empfindung des Schönen, gewisse Functionen? Warum ist er ausgelassen? Kant setzte das freie Spiel der Seelenkräfte vorzüglich in den Einklang zwischen den Thätigkeiten des Verstandes und der Einbildungskraft. Die Verschiedenheit der im Dienste der Schönheitsform wirkenden Seelenkräfte reicht überhaupt nicht aus, die Verschiedenheit wesentlicher Momente zu begründen. Das vierte Moment erklärt endlich, wenn man auf die vorhergegangene Beschreibung des Idealisirens zurückblickt, Idem per idem. Das Schöne in der Natur ist in Vergleichung zur Kunst in seinen Ansprüchen unbillig verkürzt. Die gesammte Aesthetik wird eingetheilt in die Metaphysik des Schönen, und in die Theorie der einzelnen schönen Künste. Die Metaphysik oder die Philosophie des Schönen soll, wie es heißt, aus dem aufgestellten Begriffe des Schönen das Gesetz der Form nach seiner Allgemeinheit für alle Kunstproducte in allen einzelnen Künsten entwickeln. Das höchste Gesetz der Form wird in die innigste und unauflöslichste Harmonie zwischen Correctheit und Schönheit der Form gesetzt. Referent muß bekennen, daß er gegen die Harmonie zwischen Correctheit und Schönheit, in sofern sie die beiden gleichmäßigen Factoren des höchsten Gesetzes seyn sollen, ein starkes Mißtrauen hegt. Selbst nach den Aeußerungen des Verfassers ist die Correctheit in der technischen Vollkommenheit der Form beschlossen, sie beschränkt sich überall, nach dem herkömmlichen Sprachgebrauche, auf die vollendete Behandlungsweise, ist also der Schönheit gegenüber, von der sie erst ihre wahre tiefere Bedeutung empfängt, ein untergeordnetes Element. Wie kann also das höchste Gesetz der Form in der innigsten und unauflöslichsten Harmonie zwischen zwei ungleichen Größen bestehen, von denen die höhere die niedrigere durchaus bedingt? Die untergeordneten Eigenschaften der Correctheit der Form werden der Reihe nach erörtert. Nicht genug, daß diese Eigenschaften zuweilen aus der Correctheit in die Schönheit, und so auch umgekehrt hinübergreifen, daß die Bestimmungen nicht überall die gehörige Schärfe haben, so fehlt ihnen auch eine wissenschaftliche Ableitung und Durchführung; sie sind lediglich im Wege der Empirie aufgesucht und zusammengestellt. Wenn der Verfasser daher in der Vorrede die Beschuldigung des Synkretismus von sich abzulehnen sucht, und den neutralen Denkern beigezählt seyn will; so wird in der ersten Hinsicht auf seiner Metaphysik des Schönen doch wohl einiger Verdacht hängen bleiben, wie in Betreff des zweiten Punctes Viele der Meinung seyn werden, daß er sich das neutrale Denken mitunter etwas zu leicht gemacht habe. Der Grundsatz der Form in der doppelten Anwendung auf Correctheit und Schönheit ist offenbar aus seinen verdienstlichen Werken über die deutsche Sprache

ntlehnt, wo er weit zweckmäßiger die ihm übertragene Hauptrolle pielt, als in einer Philosophie des Schönen. In der Classification er Künste geht Pölitz von Raum und Zeit aus. Ausführlich verbreiet er sich über Figuren und Tropen; das Gesagte wird Studirenden villkommene Dienste leisten. Die specielle Theorie der einzelnen Künste enthält viel Gutes, ist mit Glück auf die Bedürfnisse der gebildeten Klassen berechnet. Poesie und Beredsamkeit sind verdientermaßen umständlicher behandelt, als Musik, Malerei, Plastik, Gartenkunst, Baukunst, Mimik, Tanzkunst, Schauspielkunst, die letztern verden, im Verhältniß zur Ordnung des Ganzen, nicht zu Skeleten abgeschunden, sondern eignen sich durch das Maß der Ausführung sehr brauchbar zu einer ersten Uebersicht. Die Classification der Dichtungsarten könnte in ihren Haupttheilen strenger seyn. In der Bestimmung der verschiedenen Dichtungsweisen tönt manchmal die Einförmigkeit der Terminolgie etwas unangenehm vor. Eingestreute Beispiele aus Dichtern folgen häufig den vorhergegangenen Erörterungen. Die getroffene Auswahl will nicht immer ganz genügen.

Lehrbuch der Aesthetik, von Aloys Schreiber. Heidelberg 1809.

Das Ganze besteht aus einem allgemeinen und einem besondern Theile; jener umfaßt das gesammte Kunstgebiet in der Form von Grundbegriffen, dieser geht auf die einzelnen Künste ein. Letztere werden in plastische, tonische und gemischte eingetheilt, je nachdem ihre Darstellung entweder ausschließend auf den Bedingungen des Raumes (der Coexistenz) oder der Zeit (der Succession) beruht, oder beide Mittel der Wahrnehmung (Sichtbares und Hörbares) zugleich in Anspruch nimmt. Plastische Künste sind demnach: 1) die Malerei, mit der untergeordneten Kupferstecherkunst; 2) die Sculptur; 3) die Baukunst. Die tonischen Künste begreifen unter sich: 1) die Dichtkunst; 2) die Redekunst; 3) die Tonkunst. Gemischte Künste sind: 1) die Mimik; 2) die Schauspielkunst. Insofern die Redekunst Ueberzeugung oder Ueberredung erzielen will, wird ihr unter dem Namen der Beredtsamkeit eine Stelle in der Aesthetik verweigert, sie soll diese bloß in der Gestalt der Wohlredenheit einnehmen, so zwar, daß sie sich mit ihren Darstellungen lediglich an die Fantasie und das Gefühl zu wenden hat. Soll die Wohlredenheit aber nach dieser ihrer Bestimmung nicht in eine poetische Zwittergattung ausarten, so wird sie dennoch einen äußern Zweck verfolgen müssen, und durch ihn mehr oder weniger mit der verstoßenen Beredtsamkeit zusammen fallen. Die Mimik betrachtet der Verfasser als einen integrirenden Theil der Schauspielkunst, indem er jener die Tanzkunst zur Seite stellt. Die Gränzen dieser Künste verlaufen sich, wie man sieht, zu sehr ins Ungebundene, was bei dem aufgestellten Princip der Mischung nicht wohl zu vermeiden war. Die plastischen Künste stehen an der Spitze der übrigen; mit besonderer Vorliebe, Ausführlichkeit und Kennerschaft ist die Malerei behandelt. Was darüber gesagt ist, gehört zu den besten Partien des Buchs, läßt sich Künstlern und Dilettanten, die über den Hausbedarf des Technischen hinausgehen wollen, vor vielen andern Hilfsmitteln als brauchbar empfehlen. Die Theorie der Poesie ist vergleichungsweise weniger gelungen, etwas zu leicht genommen, am meisten in den wesentlichen Bestimmungsgründen und in der Charakteristik der Untergattungen. Die aus Dichtern beigebrachten Beispiele sind fast durchgehends glücklich gewählt. Musik und Schauspielkunst werden mit einer etwas unverhältnißmäßigen Eile abgefertigt.

Der Vortrag ist gewandt, spielt häufig in poetischen, mitunter auch in satyrischen Farben. Für die Bestimmung eines Lehrbuches dürfte der Ton im Ganzen nicht streng genug gehalten seyn; er eignet sich in seiner Freiheit mehr für das Bedürfniß der Weltleute, als der Studirenden. Vertraut mit den Ansichten der Zeit, geht der Verfasser seinen eigenen Weg, ohne einem herrschenden Systeme zu folgen. In den Grundsätzen der bildenden Künste trifft er verschiedentlich mit Goethe zusammen, behauptet aber auch darin eine lobenswerthe Selbständigkeit. Was die reine Theorie betrifft, so sucht er sich mit einem philosophischen Surrogat zu behelfen; es soll die Stelle einer wissenschaftlichen Methode vertreten, reicht jedoch zu dem Ende nicht aus, so vortheilhaft auch die Form aphoristischer Erörterung ist, die Schwächen der Behandlung theilweise zu verstecken. Mehre Hauptbegriffe kommen und gehen, ohne gehörig eingeführt und begründet zu seyn. Eben so wenig ist in einzelnen Fällen das Helldunkel der Sprache geeignet, für den Mangel einer klaren Entwicklung zu entschädigen. Einige Proben mögen dem Gesagten zur Bestätigung dienen. »Das Charakteristische in der Kunst ist die Schönheit, oder die Vereinigung von Kraft und Anmuth« (§. 9). Ueber die Ansprüche des Charakteristischen und Schönen ist bekanntlich lange gestritten worden. Offenbar wird das Erste keineswegs durch das Zweite erschöpft oder ausgemessen, wie der Verfasser annimmt, nicht zu erwähnen, daß er die Schönheit ausschließend in die Vereinigung von Kraft und Anmuth setzt. »Keine physische Kraft kann erhaben seyn, denn sie ist immer begränzt (§. 17).« Veranschaulicht uns der gestirnte Himmel nicht die Kraft der Gravitation, das Grundgesetz der physischen Astronomie? Das Moralgesetz in uns und den gestirnten Himmel über uns brauchte Kant als zwei schlagende Beweise für die Wirkung des Erhabenen. — Von den in die Aesthetik einschlagenden Schriften sind die bemerkenswertheren angeführt, mitunter auch unbedeutende. Darneben werden übersichtlich die Namen bezeichnet, welche sich in den verschiedenen Kunstgattungen hervorgethan haben.

Fichte's Einfluß.

Fichte war von dem Genius der deutschen Philosophie dazu ausersehen, die durch Kant begonnene Revolution der Denkart auf ihre höchste Spitze zu treiben; er fing da an, wo jener aufgehört hatte. Zwar bewegte er sich, einer der freiesten und tapfersten Geister, die Deutschland aufzuweisen hat, der Heimath Lessing's entsprossen und diesem gleich an Gesinnung, Ausdauer und polemischer Entschiedenheit, einige Zeit in dem von Kant gezogenen Kreise, bald aber schritt er darüber hinaus, und setzte jede Kraft seines der Wahrheit und dem Dienste der Menschheit geweihten Lebens daran, auf dem Wege der Erkenntniß eine neue Laufbahn aufzufinden, deren Ziel er unter dem Namen der Wissenschaftslehre rastlos bis an sein Ende verfolgte. Das Ding an sich (Numenon), welches Kant als den äußersten Hintergrund der wahrgenommenen Erscheinungen (Phaenomena), zufolge der über die Gränzen unserer Erkenntniß angestellten Untersuchungen, in ein unzugängliches Dunkel, gleichsam in eine ewige Polarnacht verwiesen hatte, wollte Fichte nicht länger gelten lassen; er glaubte darin einen schlechtverborgenen Widerspruch mit der Macht unserer reinen Selbstthätigkeit zu erblicken, das Gespenst einer furchtsamen Einbildungskraft, das theilweise abgeschlagene, aber noch immer drohende Medusenhaupt einer verjährten Usurpation. Nach seiner Ansicht

sollte die höchste Wahrheit, Bedeutung, Gesetzlichkeit unsers Wissens lediglich aus dem Quell und der Bildungskraft des Selbstbewußtseyns fließen, worin ihm der Grundcharakter, die letzte, einzig statthafte Bestimmung unserer Persönlichkeit, das Ich bestand, so daß er ihr die Befugniß und Pflicht zusprach, die gesammte Außenwelt als ihren Reflex, ihren Spiegel anzusehen und dem gemäß zu behandeln. Es läßt sich nicht läugnen, daß in dem Kantischen System, so viel es auch von dem Schutte der Zeit aufgeräumt hatte, gewisse Inconsequenzen lagen, wodurch es vor hellsehenden Augen Verdacht gegen seine durchgängige Haltbarkeit erregte; Fichte durchschaute diese Schwächen zuerst tiefer als jeder Andere, wagte es, sich vor den Riß zu stellen, und so das angefangene Werk zu vollenden. Was man nun auch von der Methode und den Resultaten seiner Philosophie urtheilen mag, wie sehr sie bereits für Viele in den Schatten der Vergessenheit zurückgetreten ist, so bleibt sie dennoch ein natürliches und nothwendiges Mittelglied in dem Fortgange der Entwicklung, und ihrem Begründer das Verdienst, der Ruhm eines urkräftigen Denkers gewiß. Sein Verhältniß zur Kunst ist mit steter Rücksicht auf den Endpunct seiner Philosophie zu beurtheilen; widrigenfalls läßt sich dasselbe leicht mißverstehen und noch leichter unbillig herabsetzen, wovon Solger ein warnendes Beispiel gegeben hat. Dieser sagt unter andern von Fichte: »Der gemeine Standpunct sieht nach ihm die objective Welt als gegeben an, der speculative als Wirkung unsers eigenen Bewußtseyns, als gleichsam geschaffen durch das Ich. Diesen Standpunct nun nimmt der Künstler ein, steht aber dabei zugleich auf dem Standpuncte des gemeinen Bewußtseyns, oder behandelt doch jenen nach diesem. Wie dieß möglich ist, hat Fichte nicht zeigen können. Der gewöhnliche Zustand des Bewußtseyns ist nach seiner Ansicht die bloße Begränzung. Denkt man sich die äußere Welt als hervorgegangen aus dem eigenen Bewußtseyn, so befindet man sich auf dem philosophischen Standpuncte. Wie nun aber Jemand diese Einsicht haben, und gleichwohl diesen Standpunct in den der gemeinen Wahrnehmung verwandeln kann, ist nicht abzusehen. In diesem Systeme war jedoch diese Vorstellungsart unvermeidlich.« Zuvörderst hat Fichte nicht gesagt, daß der Künstler den philosophischen Standpunct in den der gemeinen Wahrnehmung verwandeln solle; er hat es ganz gewiß nicht gesagt, weil er viel zu sehr über sich selbst und seine Sprache wachte, um eine handgreifliche Unmöglichkeit, die gröbste Selbsttäuschung zu verlangen. Wenn er forderte, daß der Philosoph die objective Welt betrachten solle, als eine aus seinem Bewußtseyn entsprungene, durchgebildete Gestalt, so mußte er nothwendig den Erzeugungsprozeß des künstlerischen Verfahrens im Allgemeinen derselben Bedingung unterwerfen; er wollte dadurch die blinde, mechanische Hingebung an den Stoff verhüten, den Geist der schaffenden Thätigkeit zum klarsten und reichsten Selbstbewußtseyn erheben, ihn unwiderstehlich nöthigen, seinen Stempel den Darstellungen der Außendinge mit der möglichsten Kraft aufzudrücken. Die Forderung des Idealisirens kämpft in jedem System mit Schwierigkeiten; die Fichte'sche Vorstellungsweise, unverkennbar ein Idealismus von der stärksten Gattung, erklärt in den schärfsten Ausdrücken, leidet ebenfalls an Knoten der Verwicklung, die jeder nach Belieben lösen oder durchschneiden mag; sie gaben aber in ihrer Art Solger nicht das Recht, von einer Vertauschung des philosophischen Standpunctes mit dem gemeinen zu reden. Fortgezogen von der Gewalt umfassender Speculationen, hingewendet auf die gro-

ßen Angelegenheiten der Gesellschaft, behielt Fichte keine Zeit übrig, das Gebiet der Kunst eigens anzubauen, vorausgesetzt, daß er dazu einen wirklichen Beruf fühlte, woran sich aus mehren Gründen zweifeln läßt. »Dazu kommt ferner« — so fährt Solger fort — »daß das Schöne oder die Kunst Vorbereitung des Sittlichen seyn soll, vermöge der Wahrnehmung der schaffenden Kraft des Bewußtseyns in den Objecten, welche Kraft als die Hauptsache, als das Herrschende im Menschen betrachtet werden soll. Wie dieß aber ohne Einsicht möglich ist, bleibt unbegreiflich, und wer diese Einsicht hat, steht auf dem Standpuncte der Philosophie, nicht der Kunst. — Das Gefühl des Schönen, sagt Fichte, gehört zum Theil der Sittlichkeit, zum Theil dem Herzen an, wo man wieder nicht begreift, was das Herz bedeuten soll. Wollte Fichte ganz consequent verfahren, so mußte er eigentlich die Kunst als etwas ganz Fremdartiges betrachten, und aus seinem Systeme hinauswerfen.« Da die schaffende Kraft des Bewußtseyns, nach Fichte, als eine oberste, untheilbare Einheit gedacht werden muß, wodurch die Seele sich selbst und das auf sie angewiesene Weltganze in ihrem gegenseitigen Zusammenhange, in ihrem gemeinschaftlichen Seyn und Wesen constituirt; so ergibt sich daraus die Art und Weise, wie es mit der Abhängigkeit des Schönen vom Sittlichen gemeint ist. Fichte sah in der Wirksamkeit des Sittlichen die unmittelbare, absolute Bestätigung seiner idealistischen Lehre; jene sollte dieser gleichsam als Probe der Richtigkeit dienen, mit ihr durchgängig zusammenfallen. Philosophisches Wissen und sittliches Handeln bestehen im Sinne Fichte's, so zu sagen, aus einem Stück, die Unzertrennlichkeit des einen und andern ist schlechthin in der Einheit des schaffenden Selbstbewußtseyns begründet, empfängt von ihr nach beiden Seiten hin die gleiche Sanction der Gewißheit. Fichte war unter den neuern Philosophen der erste, welcher im Wege und mit der Kraft seines Systems die Thätigkeit des Geistes und Willens inniger verschmolz, als es bisher geschehen war. Darum begreift es sich, warum er nach Solger's Ausdrucksweise das Schöne dem Sittlichen unterordnete. Nachdem er das Handeln der Sittlichkeit für den höchsten Beleg der Wahrheit in Beziehung auf die Theorie des Selbstbewußtseyns erklärt hatte, mußte sich diesem Belege natürlich auch das Schöne fügen, vor allen Dingen in Ansehung der letzten Abzweckung. Damit war es aber nicht etwa einer fremdartigen Dienstbarkeit preisgegeben, sondern nahm nach dem Maße und Gewichte seiner Specialität ungeschmälert Theil an der Oberherrschaft des schaffenden Selbstbewußtseyns. Freiheit der bildenden Thätigkeit, wohin und worauf sie sich immerhin wenden mag, ist die Seele des Fichte'schen Idealismus: wie könnte daher in diesem irgend ein Platz sein für leidenden Gehorsam, so weit derselbe auf Mißverhältnissen einer erzwungenen Unterwürfigkeit beruht? Schon Plato setzte die Zielbestimmung des Schönen in die Abhängigkeit vom Guten; dasselbe that Kant in der Kritik der Urtheilskraft; aber weder jener, noch dieser, hat dieser Abhängigkeit eine so hohe Stelle ausbedungen, als Fichte, indem er dieselbe mit allen Consequenzen der strengsten Freiheit umgab, und ihr dadurch im Zusammenhange der Dinge eine unüberwindliche Brustwehr der Selbständigkeit sicherte. Wie die Theile eines gleichartigen Ganzen von einander abhängen, weil sie sich mit innerlicher Nothwendigkeit in jeder ihrer Richtungen voraussetzen und fordern, so und nicht anders hängt bei Fichte die Erzeugung des Schönen von der Ausübung des Guten ab. Seine Darstellung zeigt indessen eine un-

verkennbare Lücke auf. Zugegeben, daß Schönheit und Sittlichkeit auf den Höhen der Menschheit Hand in Hand gehen sollen, worauf es auch Schiller in seinen Grundsätzen der ästhetischen Erziehung anlegte; so muß doch die erste, verglichen mit der letztern, Züge einer eigenthümlichen Gestaltung tragen, an und für sich etwas Besonderes seyn, wie tief auch das Ultimatum ihrer Bestimmung in die Gesetzgebung des Guten eingreife. Diese unterscheidende Wirksamkeit des Schönen, ihre nothwendige Umgränzung im Gebiete der allgemeinen Praxis, hat Fichte allerdings nicht in das erforderliche Licht gesetzt; hier liegt die Schwäche, jedenfalls der Mangel seiner Erörterung. Vielleicht läßt sich ohne Anmaßung dasjenige errathen und ungefähr angeben, was ihr zur genügenden Entwicklung fehlt. Soll die schaffende Thätigkeit des Bewußtseyns das Eine in Allem vorstellen, so muß die Hervorbringung des Schönen, um der höchsten Verfahrungsweise des Geistes treu zu bleiben, in der Methode des Betrachtens und Handelns ein Bild, ein Seitenstück, eine Configuration derselben seyn, denn dadurch allein kann das eigentliche Lebenselement der Aesthetik zum Vorschein kommen, und sich in einer angemessenen Absonderung behaupten. Die genaue Feststellung jenes Parallelismus zwischen Schönheit und Sittlichkeit hätte Fichte auf seinem Wege zu weit abwärts geführt, wäre er auch im Stande gewesen, die ersten Linien zu ziehen; so beschränkte er sich denn darauf, ihr Verhältniß mit einigen Strichen anzudeuten, und überließ andern Händen das Geschäft der Vollendung. Als Wissenschaft verdankt die Aesthetik Fichte keinen bestimmten Fortschritt, sein Hauptverdienst besteht darin, daß er die bildende Thätigkeit des Selbstbewußtseyns zum Principe des Schönen erhoben, ihr lebhaftere Anerkennung verschafft, und so dem Mechanismus der Ansichten und Handlungsweisen wohlthätig entgegengearbeitet hat. Freilich artete unter seinen Jüngern die Anpreisung des freien Schaffens häufig in leeren Enthusiasmus, in prunkenden Wortschwall aus; das war jedoch nicht Fichte's Schuld, denn richtig verstanden und angewandt, konnte jener Grundsatz von der einen Seite zum Aufschwung eines ideellen Gehalts, und von der andern zur Beförderung künstlerischer Besonnenheit führen. Je durchsichtiger das Schöne in seinem menschlichen Ursprunge und Charakter wurde, desto mehr mußten Urtheil und Praxis, insofern sie einer solchen Erkenntniß bedurften, an Gediegenheit gewinnen. Da sich aber Fichte nicht darauf einließ, den Uebergang seines Idealismus bis in die Werkstätte der Schönheit zu verfolgen, hier dessen Stufengänge nachzuweisen, ihren allgemeinen Zusammenhang lebendig aufzudecken; so verwickelten sich seine ästhetischen Bemühungen dergestalt in der Tiefe des Selbstbewußtseyns, daß sie mit ihrer Ausbeute für die Welt der Objecte und die Darstellung des Künstlers unfruchtbar blieben. Zuletzt gingen sie doch nur in eine höhere Psychologie aus, die zwar anders und besser als die gewöhnliche den Geist zwang, sich selbst zu erfassen, aber von der Psychologie allein ist, trotz der größten Anstrengungen, kein Heil für die Aesthetik zu erwarten. Nachdem Kant von bewußten und unbewußten Gesetzen gesprochen hatte, denen das Genie folge, wäre es Fichte zugekommen, diese auf jene zurückzuführen, wollte er einmal nicht davon ablassen, das Geheimniß der Seele vollständig aufzuklären, hoffte er wirklich mit psychologischen Entdeckungen der Aesthetik einen Dienst zu erweisen. Die Congenialität zwischen dem Künstler und Philosophen, sollte man meinen, müßte sich durch das Glück einer solcher Divination am sichersten herausstellen. Das verschiedentlich

geäußerte Verlangen nach einer Kritik der Fantasie hängt damit wesentlich zusammen. Unter den Verehrern Fichte's, die das Princip seiner Aesthetik einige Zeit zu dem ihrigen machten, that sich Friedrich Schlegel hervor, obgleich dasselbe durch ihn au bestimmter Anwendbarkeit nichts gewonnen hat, noch viel weniger in den Einflüssen, die es auf die leicht bewegliche Menge ausübte. Das Fichte'sche System war überhaupt nicht geeignet, eine sogenannte Schule zu bilden; es nahm in seiner Begründung, Durchführung, Mittheilungsform die Lehrlinge stärker in Anspruch, als sich die meisten wollten gefallen lassen. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, weßhalb die ästhetischen Ansichten Fichte's nicht merklicher durchgedrungen sind, und eine weitere Entwicklung erfahren haben. Er hat auf seine Zeitgenossen besonders durch jene Schriften gewirkt, in welchen er die nächsten Interessen der Menschheit und des Vaterlandes erörterte, unter dem Beifalle der Besten, von einer Stufe des literarischen Verdienstes zur andern steigend.

Schelling und Schellingianer.

Durch Fichte war die Trennung zwischen dem Subjectiven und Objectiven, dem Ich und Nichtich eine absolute geworden. Er betrachtete die Natur als eine Begränzung unserer freien Thätigkeit, weßhalb dieser die Pflicht obliege, jene ihren eigenthümlichen Gesetzen zu unterwerfen. Die unbekannte Gewalt, womit die Natur uns ergreift, weckt durch die Kraft ihres unauflöslichen Gegensatzes in uns das Bewußtseyn unserer Persönlichkeit, um uns fester auf uns selbst zu stellen, im Denken, wie im Handeln. Fichte war mit seiner Lehre vom Ich, dem Nichtich gegenüber, nach und nach in ein Labyrinth gerathen, das ihn immer härter von der Außenwelt absperrte, je mehr er seine Anstrengungen steigerte, sich in demselben zu orientiren. Wenn diese seine Philosophie schon auf ihn selbst, den Entdecker, einen hemmenden Druck ausübte, so wenig er denselben auch eingestehen wollte, wenn er zuletzt gezwungen war, anstatt tiefer vorzudringen, sich in einem und demselben Kreise abzumühen, ohne ihn wesentlich erweitern zu können: so fühlte sich seine Mitwelt, theils aus denselben, theils aus andern Ursachen unwiderstehlich gedrungen, über den von ihm bezeichneten Standpunct hinauszugehen, und das lästige Gefühl einer von außen wirkenden Begränzung auf den Flügeln einer erweiterten Speculation abzuwerfen. Zum Anfänger des großen Werkes hatte der Geist der Zeit Schelling ausersehen, und ihn zu dem Ende mit eben so vielseitigen, als herrlichen Kräften ausgerüstet. Er setzte das Subjective dem Objectiven ursprünglich gleich, behandelte Beides als wesentlich Eins, daher führt seine Philosophie den Namen der Identitätslehre. Sein weit aussehendes Unternehmen erfüllte mit frischen Hoffnungen, indem es die Fesseln des Kantischen und Fichte'schen Systems zu sprengen versprach. Unstreitig war die gleiche Würdigung des Subjectiven und Objectiven, auf welche er mit dem beredtesten Nachdruck drang, nicht minder ein Fortschritt, als eine Wohlthat, zumal in einer Periode, wo das ermüdete Ich, von allen Seiten ausgeholt, nicht mehr recht wußte, was es mit sich selbst anfangen sollte, um den gehäuften Nachfragen verständlich zu begegnen. H e g e l läßt sich in seiner Aesthetik über Schelling's Tendenz folgendermaßen aus: Die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Nothwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Princip und Wesen der Kunst wissenschaftlich er-

faßte, und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als Idee selbst zum Princip der Erkenntniß und des Daseyns gemacht, und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden. Dadurch erstieg mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunct, und wenn die Kunst bereits ihre eigenthümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so wurde jetzt nun auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise, was hier zu erörtern nicht der Ort ist, dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen.

Wenn nach den Grundsätzen Kant's und Fichte's das Schöne ausschließend auf der Seite des Subjectiven liegt, und das dadurch bestimmte Objective in einem undurchdringlichen Dunkel, so gehört beides nach Schelling's Ansicht wesentlich zusammen, bildet ein untheilbares Ganzes. Nun ist zwar solcher Gestalt der abstoßende Gegensatz zwischen dem einen und dem andern, zufolge der Aussage des Systems, weggeschafft, doch will es scheinen, als blicke derselbe noch immer versteckt zwischen den Fugen durch, so bald man nach den Mitteln der Gewißheit fragt, vermöge deren die Identitätslehre behauptet, ihn vollkommen ausgetilgt zu haben. Die Entscheidung dürfte, was Schelling's ästhetische Ansichten betrifft, womit wir es hier allein zu thun haben, mehr auf der Spitze einer unumgänglichen Forderung schweben, die im Rücken Kant's und Fichte's die absolute Einheit der Dinge sucht, als von einem zweifellosen Puncte ausgehend, im steten Fortschritte an ihr Ziel gelangen. Schelling hat seine ästhetische Confession hauptsächlich in seinem Systeme des transscendentalen Idealismus niedergelegt (Tübingen 1800). In der Vorrede bemerkt er, daß diese philosophische Untersuchung an sich eine unendliche sey, von welcher er bloß diejenigen Seiten in Betrachtung gezogen habe, die ein näheres Licht auf sein System werfen können. Auf diese beschränken sich die nächstfolgenden Bemerkungen; sie haben es also ausschließend mit dem sechsten Hauptabschnitte zu thun, der Deduction eines allgemeinen Organs der Philosophie, welches der Verfasser in der Kunst nachzuweisen sucht, und zwar an dem Begriffe des Kunstproductes. Dieses stelle die Identität des Bewußten (Subjectiven) und Unbewußten (Objectiven) dar. »Die Philosophie,« heißt es weiterhin, »muß ausgehen von einem Princip, das als das absolut identische schlechthin nicht objectiv ist. Wie soll nun aber dieses absolut Nichtobjective doch zum Bewußtseyn hervorgerufen und verstanden werden, was nothwendig ist, wenn es Bedingung des Verstehens der ganzen Philosophie ist? Daß es durch Begriffe eben so wenig aufgefaßt, als dargestellt werden kann, bedarf keines Beweises. Es bleibt also nichts übrig, als daß es in einer unmittelbaren Anschauung dargestellt werde, welche aber wieder selbst unbegreiflich, und da ihr Object etwas schlechthin Nichtobjectives seyn soll, sogar in sich selbst widersprechend zu seyn scheint. Wenn es denn nun aber doch eine solche Anschauung gäbe, welche das absolut Identische an sich weder Sub- noch Objective zum Gegenstande hat, und wenn man sich wegen dieser Anschauung, welche nur eine intellectuelle seyn kann, auf die unmittelbare Erfahrung beriefe, wodurch kann nun auch diese Anschauung wieder objectiv, d. h. wie kann außer Zweifel gesetzt werden, daß sie nicht auf einer bloß subjectiven Täuschung beruhe, wenn es nicht eine allgemeine und von allen Menschen anerkannte Objectivität jener Anschauung gibt? Diese allgemein an-

erkannte und auf keine Weise hinwegzuläugnende Objectivität der intellectuellen Anschauung ist die Kunst selbst; denn die ästhetische Anschauung eben ist die objectiv gewordene intellectuelle.« — Gegen dieses Resultat läßt sich, abgesehen von den Schleichwegen seiner mangelhaften Entwicklung, gar Mancherlei einwenden. Vorläufig zugegeben, daß die Kunst einen factischen Beweis für die Wirklichkeit der behaupteten absoluten Identität abgeben könne, so muß das einzelne Kunstwerk, soll es anders die Kraft eines allgemein giltigen Zeugnisses haben, sich nothwendig einer fleckenlosen, durch und durch exemplarischen Vollendung erfreuen. Die absolute Vollendung eines Kunstwerkes aber thatsächlich bis zur Gewißheit zu erheben, ist eben so schwer, als die intellectuelle Anschauung aus dem Abgrunde ihrer Dunkelheit an das Licht des Verständnisses hervorzuziehen. Der Knoten der Untersuchung ist demnach von vorn nach hinten geschoben, aber durch die Veränderung seines Ortes nicht gelöset worden. Und wie läßt sich überhaupt etwas Absolutes durch Erfahrung auffassen und bestätigen, da ihrem besonderen Inhalte die Sanction des Allgemeinen und Nothwendigen fehlt? Endlich will es auch ohne genaue Begründung nicht einleuchten, warum bloß die Kunstanschauung der intellectuellen gleichzusetzen ist, und nicht eben so gut jede andere von derselben Dignität. Die ausgesagte Einheit der beiden Anschauungen beruht sonach in dem Zusammenhange des Systems mehr auf einem dringenden Bedürfnisse, als auf einer vollständigen Einsicht in das Wesen der Sache. In Beziehung auf Kant's Postulate hat ein scharfsinniger Denker gelegentlich darüber gescherzt, daß die reine Vernunft in ihren alten Tagen noch solle glauben lernen. Es will derselben jedoch in ihrem neuen Leben hin und wieder nicht besser gelingen, so viel sie es sich auch kosten läßt, die Nothdurft des Glaubens unter wechselnden Formen zu verbergen. Bemerkenswerth ist es, daß Schelling auf dem Wendepuncte, wo er gegenwärtig steht, in seinen mündlichen Vorträgen die intellectuelle Anschauung nicht mehr beim Namen ruft, und damit in der Stille den Gegenstand vielfältiger, unentwickelter Streitigkeiten aufgegeben zu haben scheint. Das Schöne ist Schelling die Productivität des Kunstprincips, welche das Unendliche als enthalten im Endlichen darstellt, so daß dadurch der Gegensatz des Subjectiven und Objectiven aufgehoben wird. Wird der Accent der Erklärung nicht auf den Begriff des Kunstprincips gelegt, so läßt sich auch von Religion und Philosophie behaupten, daß beide das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung bringen, und deßhalb mit dem Schönen auf derselben Linie des Seyns und Wirkens stehen. Soll aber das Kunstprincip für sich allein oder doch hauptsächlich den Ausschlag geben, so ist nicht abzusehen, wie dasselbe der vorausgegangenen oder vorausgesetzten Bestimmung des Schönen irgendwie entbehren kann, wodurch mithin das vorige Verhältniß der Sache zurückkehrt. Mehre Anhänger Schelling's haben früherhin mit der Allgemeinheit jenes Ausdruckes und seinen verschiedenen Modificationen das bunteste Spiel getrieben. Diesem Mißbrauche gilt das treffende Wort Jean Pauls: »Ein anderer Weg zum ästhetischen Nichts ist die Leichtigkeit, in den weitesten Kunstwörtern — jetzt von solcher Weite, daß darin selbst das Seyn nur schwimmt — das Gediegendste construirend zu zerlassen; z. B. die Poesie als die Differenz des objectiven und subjectiven Pols zu setzen; dieß ist nicht nur so falsch, sondern auch so wahr, daß ich frage, was ist nicht zu polarisiren und indifferenziren?« Ueber die verschiedenartigen Beziehungen des Schönen und Erhabenen, insofern sie Kunstwerken

zukommen, erklärt sich Schelling folgendermaßen: Obgleich es erhabene Kunstwerke gibt, und Schönheit und Erhabenheit in gewisser Rücksicht sich entgegengesetzt sind, indem eine Naturscene z. B. schön seyn kann, ohne deßhalb erhaben zu seyn und umgekehrt, so ist doch der Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit ein solcher, der nur in Ansehung des Objectes, nicht aber des Subjectes der Anschauung Statt findet, indem der Unterschied des schönen und erhabenen Kunstwerkes nur darauf beruht, daß, wo Schönheit ist, der unendliche Widerspruch im Object selbst aufgehoben ist, anstatt daß, wo Erhabenheit ist, der Widerspruch nicht im Object vereinigt, sondern nur bis zu einer Höhe gesteigert ist, bei welcher er in der Anschauung unwillkürlich sich aufhebt, welches alsdann eben so viel ist, als ob er im Objecte aufgehoben wäre. — Die Theorie des Erhabenen, wie sie Kant vorträgt, scheint in mehrfachem Betracht der Schelling'schen Vorstellungsweise überlegen zu seyn, was zum Theil daher rühren mag, daß diese bloß nebenher, und in einem nicht genug umfassenden Gesichtspuncte angedeutet worden ist. Durch die Bemühungen der Schellingianer ist, so viel Referent jene kennt, der Gegenstand der Frage nicht eben weiter gefördert worden. Schelling selbst mußte sich allerdings nach dem Zwecke und Geiste der angestellten Deduction auf das Erhabene der Kunst beschränken; damit bleibt aber unentschieden, wie es sich mit dem Erhabenen in der Natur verhält. Was ferner die unwillkürliche Aufhebung des Gegensatzes im Subjecte betrifft, die angeblich in demselben Maße auch für das Object gelten soll, so scheint dabei die absolute Gleichheit des Subjectiven und Objectiven in der Art, wie sie für den Begriff eines Kunstproductes verlangt worden ist, nach einer und der andern Seite hin in Nachtheil, wo nicht gar ins Stocken zu gerathen. Schelling's allbewunderte Rede über das Verhältniß der bildenden Kunst zur Natur, von ästhetischer Seite unschätzbar, bezeichnet das nothwendige Einverständniß zwischen Kunst und Natur ungleich eindringlicher und wesenhafter, als das früher erschienene System des transscendentalen Idealismus. Interessant ist, was dort über das falsche Idealisiren gesagt wird. Die an den Künstler gewöhnlich gemachte Forderung zu idealisiren kommt nach Schelling's Meinung von einer Denkart her, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, sondern von allen das Gegentheil das Wirkliche ist. Wäre das Wirkliche aber, so fügt er hinzu, der Schönheit und Wahrheit entgegengesetzt, so müßte es der Künstler nicht idealisiren, sondern an dessen Stelle die Schönheit hinpflanzen. In den gehaltreichen Bemerkungen über die äginetischen Bildwerke berührt Schelling in der Folge nochmals den angeregten Punct, indem er das Idealisiren, um dem Nebengedanken auszuweichen, als könne durch dasselbe die Wirklichkeit übertroffen werden, in die Ueberwindung der Natur setzt. Die Kunst begeht ohne Zweifel eine Anmaßung, wenn sie sich vornimmt, die Natur übertreffen zu wollen. Das Bemühen, dieselbe zu überwinden, klingt offenbar bescheidener, unterscheidet sich aber, näher untersucht, vom Uebertreffen nicht sowohl durch die Sache selbst, als durch den passenden Ausdruck. Die Natur zeigt sich nach einer verschiedentlich wiederholten Bemerkung zuweilen auch manierirt, sie scheint häufig in ihrem Entwicklungsgange gehemmt, nicht überall schön in gleichem Maße; deßhalb ist die Kunst gezwungen, im Bereiche des Abweichenden, Zurückgebliebenen, Mangelhaften, das Wesentliche aufzusuchen, durch Auswahl zu verbinden, und ihr das Meistersiegel der freien Thätigkeit aufzudrücken, was richtig verstanden, in angemessenem

Sinne des Wortes nichts anders ist als Idealisiren. Schelling's Vorlesungen über das akademische Studium geben in dem Abschnitte der von der Kunstwissenschaft redet, eine geringere Ausbeute, als in andern dort verhandelten Gegenständen. Das Hauptsächlichste dreht sich um den besondern Standpunct des Philosophen und Künstlers. Man pflegt zu sagen, die Schelling'sche Kunstlehre habe das Ueberhandnehmen des Eklekticismus gehindert, den damals gangbaren ganz gewiß, dadurch erhob sich aber durch einzelne, schellingisirende Aesthetiker ein anderer, der schwerlich viel besser war als der alte. Jede philosophische Willkür ist Eklekticismus, und der Willkür leichtgesinnter Nachtreter hat Schelling ohne sein Verschulden einen größern Spielraum geöffnet als Kant. Die Verirrungen seiner excentrischen Jünger darf man dem Meister eben so wenig zur Last legen, als die fantastischen Ausschweifungen der Schönthuerei. Zur Ausbreitung der Schelling'schen Kunstlehre mag zum Theil der voreilige Glaube beigetragen haben, daß sie, bethätigt in den Werken der Kunst, gleichsam den Schlußstein der ihr unterbauten Speculation bilde. Im Sinne dieser Voraussetzung haben es einige Schellingianer bei dem Vorgefundenen bewenden lassen, ohne zu bedenken, daß eine Aesthetik im Geiste ihres Meisters, die für ein ausgeführtes System gelten will, andere und weitere Zurüstungen erfordert. Das Princip der schaffenden Thätigkeit, schon durch Fichte in eine frische, erhöhte Aufnahme gekommen, machte durch Schelling und seine Schüler noch stärkere Fortschritte, ist für die Ansicht und Ausübung der Kunst, so wie der Kritik unbezweifelt von wohlthätigem Einfluß gewesen. Seitdem Schelling als Schriftsteller über seine frühern Lehren ein so langes und tiefes Stillschweigen beobachtet, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen, ob seine ästhetischen Grundsätze ganz dieselben geblieben sind.

Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche, von Heinrich Luden. Göttingen 1804.

Der Verfasser hat seiner eigenen Erklärung zu Folge so wenig geben wollen, daß seine Grundzüge ohne die Vorlesungen nicht sollten verstanden werden können, aber auch genug, um dadurch die Uebersicht über den Gang zu erleichtern, und die Vorlesungen den Zuhörern in die Erinnerung zu rufen. Keiner, der über sie urtheilen wolle, möge dieß vergessen. Damit ist der Kreis von Lesern, welchen die Schrift zunächst, wo nicht ausschließend vor Augen hatte, hinlänglich bezeichnet. Die Darstellung ist im Ganzen aphoristisch, die einzelnen Anmerkungen enthalten theils zusammengedrängte Folgerungen, theils verweisen sie in der Form von Ankündigungen auf die Nachhilfe des mündlichen Vortrages, theils werfen sie über verschiedene Punkte Fragen auf. Die Hauptbegriffe sind etwas ausführlicher behandelt, eben so auch einige Nebendinge, die nach dem Stande der Sachen eine besondere Aufmerksamkeit verdienten. Wo es thunlich war, sind die aufgestellten Sätze, um ihre Beweiskraft zu erhöhen und sie anschaulicher zu machen, durch historische Fingerzeige mit den Namen von Kunstwerken und Künstlern in Verbindung gebracht. Die literarischen Notizen beschränken sich auf eine summarische Angabe des Wesentlichen, ohne auf Kritik einzugehen. Hier und da sind Charakteristiken versucht worden, jedoch nur andeutungsweise. Zuerst wird die Construction der Idee des Schönen aufgezeigt in der allgemeinen Form der Kunst, dann in den verschiedenen Kunstgattungen, in der Musik, Malerei, Plastik, Poesie. Anhangsweise ist von der Architek-

tur, dem Lehrgedicht, der Divina Comedia des Dante, dem Roman, der historischen Kunst die Rede. In den Anfangsgründen der Theorie ist das Allgemeine und Besondere nicht so streng auseinander gehalten, als es das Gesetz der Methode vorschreibt. Auf der Scala ästhetischer Begriffe sind für den Zweck der Kürze mehre übergangen, einige bloß wörtlich angeführt. Wie sich der Verfasser dadurch von der Mehrzahl seiner Vorgänger und Nachfolger unterscheidet, so weicht er von ihnen noch weit stärker in einigen Hauptbestimmungen ab. Es ist der Mühe werth, späterhin eine und die andere seiner originellen Ansichten dem Nachdenken der Leser vorzulegen. Die Verknüpfung der Gedanken nähert sich oft zu sehr dem Rhapsodistischen. Die Sprache ist würdig und kernhaft, verräth jedoch den Einfluß eines Zeitgeschmackes, der ehedem zum Nachtheile wissenschaftlicher Erkenntniß viele ausgezeichnete Geister beherrschte. Dahin gehört die ungemessene Weite der Ausdrücke, in welcher das Verschiedenartigste, anstatt einen gediegenen Bestand zu gewinnen, schillernd herumschwimmt; nicht zu erwähnen, daß die Wiederkehr derselben terminologischen Strömungen zuletzt den Blick zerstreut und ermüdet. Auch von der sonst beliebten Sitte, die Argumentation durch leichte hin und hergewendete Parallelen zu umgehen, finden sich Spuren. Der hochgeschätzte Verfasser wird jene Anwandlungen eines jugendlichen Strebens, seitdem er sich mit seiner ganzen Kraft der Geschichte des Vaterlandes gewidmet hat, schwerlich in Abrede stellen; um so eher mag es vergönnt seyn, daran zu erinnern. Plan und Ausführung behaupten die Rechte der Eigenthümlichkeit; denn obwohl dem Ganzen beim Ausgange und in der Folge der Verknüpfungen Ideen der Schelling'schen Philosophie zum Grunde liegen, die sich oft in einem zu formularen Ansehen gefallen, so ist doch deren Verarbeitung, specielle Anwendung ein frei erworbenes Verdienst. Dazu kommt, daß mehre Behauptungen mit dem Geiste der Schelling'schen Lehre, wie er sich in seiner fortgesetzten Entwicklung kund gegeben hat, in einem offenbaren Widerspruche stehen. Die Bemühungen der beiden Schlegel haben gleichfalls auf Luden's Grundzüge eine sichtbare Rückwirkung ausgeübt, besonders bei Feststellung des Unterschiedes zwischen der antiken und modernen Kunst. Nach seiner Ueberzeugung ist das Geschäft, die Aesthetik wissenschaftlich abzuleiten, der Philosophie vorbehalten; er begnügt sich zu dem Ende ihr Resultat mitzutheilen, und an dasselbe seine Darstellung unmittelbar anzuknüpfen. Dadurch geräth sie gleich bei den ersten Schritten auf den Weg der gläubigen Annahme. Zugegeben, daß die Entstehung der Aesthetik im Zusammenhange der Philosophie zu suchen ist, so muß doch die Aesthetik, will sie anders Vertrauen erwecken, über die Giltigkeit, die Verhältnisse, die Ansprüche ihres individuellen Lebens ein Bekenntniß ablegen, so bestimmt, als es seyn kann; sie darf schlechterdings nicht geradezu wie ein Meteorstein aus dem Himmel fallen. Auf eine fünffache Weise soll sich die eine bleibende Tendenz der Seele offenbaren, Eins zu werden mit dem Universum, jede Trennung aufzuheben zwischen Welt und Geist, durch die Religion, das Schöne, die Tugend, die Wissenschaften, die Philosophie. Entweder ist aber die Philosophie unter die Wissenschaften einzubegreifen, jeder einzelnen als leitendes Lebenselement beizugesellen, oder der Versuch Eins zu werden mit dem Universum, wird ihnen entschieden mißlingen. An der Spitze der weitern Gedankenverbindungen steht der Schelling'sche Grundsatz von der absoluten Einheit des Denkens und Seyns, des

Realen und Idealen. Das Schöne wird als Dasjenige beschrieben, welches den Gegensatz zwischen jenen beiden aufhebt, als die unmittelbare Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, der Idee in der Materie, der Seele im Körper. So allgemein genommen würde indessen das Schöne mit gleichem Rechte und Bestand auch der Religion, der Tugend, der Philosophie zukommen, und sich solcher Gestalt in ein Nichtzuunterscheidendes verwandeln. Wenn die unmittelbare Erscheinung des Göttlichen im Irdischen das Schöne ist, heißt es weiter, so kann in der Natur, wo das Göttliche wohl im Irdischen ist, aber nicht erscheint, vom Schönen nicht die Rede seyn. Das ist eine vollkommene Irrlehre; Schelling's Nachbeter haben gemeint, sie aus seinem Systeme ziehen zu können, er selbst weist eine solche Tendenz von sich ab, und mit dem siegreichsten Nachdrucke in der Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. Wenn das Seyn und Erscheinen der Natur überhaupt mit einander unzertrennlich verbunden sind: wie soll das Göttliche in der Natur seyn können, ohne zu erscheinen? Dem Gesagten zu Folge wird denn auch consequent, aber grundfalsch, dem Menschen die Schönheit abgesprochen. Dieser Wahn ist eines von den Phantasmen der ehemaligen Kunstvergötterung auf Kosten der Natur und des Verstandes. Da das Schöne nach der Ansicht des Verfassers das Ideale im Realen ist, zu jeder Erscheinung aber zwei gehören, das, welches erscheint, und das, dem erscheint, (Kunstwerk und Kunstfreund), so liegt das Schöne nicht im Kunstwerke allein, sondern in der Mitte zwischen dem Kunstwerke und dem Kunstfreunde. Eine treffende, höchst folgereiche Bemerkung; sie kann, wenn sie weiter entwickelt wird, Aufschluß geben über die Einsicht in das Ideale und dessen Anerkennung. An das Vorige knüpft sich späterhin die Behauptung, daß ein Kunstwerk nichts von seinem Organismus und seiner Objectivität verliere, wenn die Gestalt dadurch, daß sie einen Theil einer Idee anschaulich ausspricht, diese Idee in ihrer Ganzheit auf eine solche Art in uns erregt, daß wir sie für alle Gestaltung zu groß erkennen. Kunstwerke dieser Art nennt die Sprache des Verfassers erhaben. Dieser Gedanke hat Verschiedenes gegen sich, er scheint in eine atomistische Vorstellungsweise überzuschlagen. Eine Idee läßt sich nicht in Theile zerfällen, und auf dem Wege der Trennung anschaulich aussprechen, sie wird entweder als ein unauflösliches Ganzes angeschaut, oder es erscheint statt ihrer ein Trugbild, obwohl sie im Bewußtseyn höhere und niedrigere Grade der Bestimmtheit annehmen kann. Wenn ferner ein Theil der Idee sie selbst nach ihrer Ganzheit in uns erregen könnte, so hätten wir offenbar kein Recht, dieselbe für alle Gestaltung zu groß zu finden. Endlich ist nicht abzusehen, wie das Erhabene solchergestalt dem Schönen als ein Besonderes zur Seite gestellt werden darf. Die Schwierigkeit, beide Sphären gehörig abzusondern, verräth sich sattsam in dem Folgesatz: Wie das wahrhaft Erhabene durchaus schön ist, so ist in einem gewissen Sinne alles Schöne erhaben. Einmal soll das Schöne seiner Natur nach den Gegensatz zwischen dem Idealen und Realen aufheben, daneben wird zugleich für das Bestehen des Erhabenen in dem Uebergewichte des Unendlichen ein unvertilgbarer Gegensatz ausdrücklich gefordert. Unter solchen Verhältnissen bleibt es schlechthin unbegreiflich, wie das Schöne mit dem Erhabenen sich in einem und demselben Kunstwerke vereinigen kann. Der Gegenstand gehört in jedem Betracht zu den interessantesten Aufgaben der Aesthetik. Ist hingegen — so sagt §. 31 — die Idee scheinbar untergegangen in dem Endlichen und Einzelnen, so daß dieses nur um sein selbst

Willen da zu seyn scheint, so wird das Kunstwerk komisch seyn. Die Idee tritt nur durch Reflexion hervor, nicht anschaulich, deßhalb scheint, weil sie das Gesetz jedes Kunstwerkes ist, das Komische gesetzlos und völlig ungebunden. — Jede wahrhafte Erklärung muß positive Bestimmungen enthalten, entweder direct oder indirect; die obige besteht dagegen durchgehends aus Negationen (§. 26). Vorstehende Belege mögen für Geist und Behandlungsweise des Buches die Stelle einer Charakteristik vertreten.

System der Kunstlehre, oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche, entworfen von Dr. Friedrich Ast. Leipzig 1805.

Gegenwärtiges System gehört einer Periode unserer Literatur an, wo die Gährung mehre leicht bewegliche Geister, wie Goethe's Faust, in die Ferne trieb, so daß es, nachdem die Ein- und Ausflüsse der darin sich schildernden Denkart und Darstellungsweise andern Impulsen der Zeit Platz gemacht haben, mehr den Werth einer historischen Merkwürdigkeit behauptet, als den Nachhalt einer wissenschaftlichen Wirkung. Seitdem sich der Verfasser durch seine Bemühungen um das Verständniß der Platonischen Schriften anerkannte Verdienste erworben hat, blickt er von dem Standpuncte seiner jetzigen Bestrebungen wahrscheinlich selbst nicht ohne Lächeln auf den philosophischen Sturm und Drang seiner Vergangenheit zurück. In Absicht auf Construction, Ausführung und Sprache sucht sich seine Kunstlehre durchgehends mit der größtmöglichen Entschiedenheit den Grundsätzen Schelling's anzuschließen, während sie in kritischer Beziehung den Weg der Schlegel und ihrer Geistesverwandten einschlägt, jedoch mit einzelnen abweichenden Richtungen. Wenn Solger von Ast sagt, er habe Schelling's speculative Motive nicht hinlänglich durchdacht, so dürfte damit der Nagel auf den Kopf getroffen seyn. Es ist nicht mehr an der Zeit den Beweis dafür zu führen, weßhalb auch eine genauere Charakteristik des Buches aus der angegebenen Ursache füglich unterbleibt. Die Hauptschwäche besteht in dem Mangel einer gründlichen Dialektik. Die Principien werden nicht nach ihrem innern Zusammenhange entwickelt, sondern frischweg vorausgesetzt und willkürlich hin und hergewendet. Mag der Epiker sich mit Glück in medias res stürzen, der Aesthetiker muß bedächtiger einherschreiten; man will von ihm billig erfahren, wie das wurde, was geschah. Es kommen seltsame Behauptungen vor, z. B. gleich anfangs: »Die Kunst ist die Anschauung und Darstellung der absoluten Harmonie des Unendlichen und Endlichen, die Philosophie die Erkenntniß des Endlichen im Unendlichen, und die Religion die Anschauung und Erkenntniß des Unendlichen im Unendlichen.« Weiterhin heißt es: Das Universum an sich ist als ein unendliches Epos zu denken. Anderwärts wird das Universum mit dem einzelnen Kunstwerk gleichnißweise für die bestimmtesten Folgerungen zusammengestellt. Läßt sich aber ein Gleichniß, selbst das glücklichste, geradezu wie eine algebraische Gleichung behandeln? Als die drei Epochen der Kunstlehre nennt Ast 1. Autorität, 2. Empirik und Rationalismus, 3. Genialität, letztere repräsentirt von Winkelmann, Herder, Friedrich Schlegel. Der Ableitung des Wesens der Kunst fehlt eben nichts mehr als die Ableitung, sie ist von Anfang bis zum Ende ein bloßes Titularwesen Die Schönheit, heißt es, ist die Harmonie zweier Elemente, gleichsam eines männlichen Princips, des Unendlichen, und eines weiblichen, des End-

lichen. Bei Gelegenheit der Ableitung und Darstellung der Kunstformen soll das Quadrat die Kunstformen schematisiren nach den Seiten der Plastik, Musik, Orchestik, Poesie, 1. Plastik; Wesenheit, Realität: göttliches Princip oder Organismus. 2. Musik; Eigenheit, Idealität: menschliches Princip oder Gemüth. 3. Orchestik; Einheit der Plastik und Musik im Realen: harmonisches Leben. 4. Poesie; Einheit der Plastik und Musik im Idealen: absolutes Leben, Geist. In einer so glücklichen Position ist die Orchestik wohl noch nie gewesen. Das Beste findet sich vergleichungsweise in dem Abschnitte über Poesie. Er ist ausführlicher behandelt als die übrigen Künste. Der Verfasser nimmt eine didaskalische Poesie an, so zwar, daß er die philosophische von der eigentlichen Lehrpoesie unterscheidet. Besondere Gattungen der Lehrpoesie sind nach seiner Meinung die beschreibende, malerische, landschaftliche. Die historische Kunst scheint der getroffenen Anordnung zufolge querfeldein her zu kommen. Eine Uebersicht der Geschichte der Poesie macht den Beschluß. Viele Bemerkungen sind treffend, einige schielend, anders zu unbestimmt ausgedrückt. Der Vortrag ist leicht und lebhaft.

C. F. Bachmann, die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse, Jena 1811.

Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen, von Fr. Ant. Nüßlein. Landshut 1819.

Der Verfasser hat, laut der Vorrede, darnach gestrebt, zwischen einem dickleibigen System und dem hagern Gerippe eines Compendiums die goldene Mitte zu treffen. Das ist ihm mit Ausnahme des Goldes im Ganzen gelungen. Er ist einer von den ästhetischen Adepten, die an und mit den Goldblicken des Schellingianismus laboriren. Die Concentration des letzteren ist in der folgenden Hauptstelle enthalten: Die Kunst ist Schelling eine nothwendige aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung; Wissenschaft und Handeln, obgleich an sich identisch und real untrennbar, verhalten sich nach ihm doch wieder zu einander, wie Bewußtes und Bewußtloses, wie Freiheit und Nothwendigkeit. Es muß darum eine Synthese möglich seyn, in welcher die vollkommenste Identität beider hergestellt ist, und dieses geschieht nach Schelling in der Kunst. Daher ist ein wahres Kunstwerk weder zu begreifen, als Werk eines freiwilligen Thuns, noch als Product einer blindwirkenden Ursache. Kein Kunstwerk ist durch Begriffe zu ergründen, aber auch eben so wenig als eine bloße Wirkung der bewußtlos producirenden Natur zu betrachten: in jedem ist etwas Absolutes, das nur aus einem nothwendigen und gebundenen Handeln des Künstlers erklärt werden kann, jedes aber ist zugleich beleuchtet von den Strahlen des Bewußtseyns, welches beweist, daß der Künstler auch mit Bewußtseyn gearbeitet habe. Die Kunst ist darum die vollkommenste Erscheinung des Absoluten, eine aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung, in der sich Freiheit und Nothwendigkeit, bewußte und bewußtlose Thätigkeit, einander freundschaftlich die Hände bieten, und sich zur absoluten Identität vereinigen. — Diese Darstellung zeigt mehr Klarheit auf der Oberfläche als in der Tiefe, läßt sich deßhalb dem Bedürfnisse des schellingisirenden Dilettantismus als ein wohlthätiges Radicalmittel anempfehlen. Was früher im Allgemeinen von dem durch Schelling versuchten Aufbau der Aesthetik als Kunstwissenschaft bemerkt wurde, gilt auch im vorliegenden Falle. Den aufgestellten Postulaten fehlt

nicht nur die erforderliche Rechtfertigung, sondern auch die Andeutung der letzten Gründe, worauf jene wesentlich beruhen. Soll die Kunst unmittelbar aus dem Absoluten fließen, so ist nicht abzusehen, mit welchem Rechte sie die vollkommenste Erscheinung in der Reihe der andern ihr beigeordneten heißen kann, in sofern sie sämmtlich aus dem Schooße des Absoluten nach einem gemeinschaftlichen Principe der Entwicklung hervorgehen müssen. Erst auf diesem Wege läßt sich der unterscheidende Grundbegriff des Schönen ausmitteln, der aber von keiner Seite gehörig festgestellt ist. Das Verhältniß der bewußten Thätigkeit zur unbewußten, hinübergespielt in die Beziehungen der Freiheit und Nothwendigkeit, greift im Zusammenhange der Aesthetik hinaus. Die Untersuchungen über Freiheit und Nothwendigkeit gehören zu den tiefsten Problemen der Philosophie, besonders in der Art und Weise, wie Schelling sich damit befaßt hat; deßhalb ist es eben so bedenklich als fruchtlos, sie von ihrem eigentlichen Grund und Boden wegzurücken und ohne weitere Auskunft der Aesthetik einzuverleiben, wo sie solchergestalt doch nur die unheimliche Nachtseite der Wissenschaft bilden. In Ermangelung der Kriterien, welche uns die wirkliche Gegenwart eines vollendeten Kunstwerkes verbürgen, sind endlich die obigen Aussagen der Speculation und die historischen Erweise der Kunst nicht mit Sicherheit zu vereinigen, ja auch nur bis auf einen zuverläßigen Punct anzunähern, so daß dadurch dem Skepticismus, wenn er seine Protestationen mit Geist und Muth vertheidigt, ein unendlicher Spielraum geöffnet wird. Die Lehre Schellings erscheint ferner nur als ein vorn angeheftetes Bruchstück, keineswegs in einer umfassenden Durchbildung. Der erste Theil handelt von dem Wesen der Kunst, der zweite von ihren Formen oder Gattungen. Die flüchtigern Umrisse derselben lassen nirgends den Gedanken einer consequenten Ableitung durchblicken. Wenn die Kunst, so heißt es, unter der Form der Natur hervortritt, ihren Gebilden den Stämpel der Naturwerke ausdrückt, so daß sie uns in Hinsicht ihrer Form als Erzeugnisse der Natur vorkommen, führt sie den Namen der bildenden Kunst, zu welcher Tonkunst, Malerei und Plastik gerechnet werden. Nun soll aber nach der durchgreifenden, und gewiß sehr richtigen Forderung Kant's jedes Kunstproduct ohne Unterschied die Scheinwirkung eines Naturproducts erregen, eine darauf begründete Classification der Künste kann daher unmöglich ihrer Bestimmung genügen, was denn auch aus dem Verfolg des Unternehmens sattsam hervorleuchtet. Uebrigens ist der Verfasser so wenig ausschließend Schellingianer, daß er gelegentlich sogar die Beihülfe Sulzer's anspricht. In den einzelnen Künsten selbst beobachtet die Ausführung eine glückliche Oekonomie, flicht von Zeit zu Zeit historische Bemerkungen und beispielmäßige Erläuterungen aus Dichtern ein, woran sich in Sachen der Geschmacksentscheidung hier oder da einzelne Aeußerungen der Kunstkenner als Belege knüpfen. Die in der Poetik mitgetheilten Musterproben verrathen in Beziehung auf die deutsche Literatur theilweise eine unsichere verfehlte Auswahl, lassen die neuern Erzeugnisse über den Tagen Hagedorn's, Gleim's, Ramler's zu sehr im Rückstande. Eben so wenig ist der Standpunct des Jahres 1819, wo das Buch erschien, hinsichtlich der Theorie überall gebührend berücksichtigt. Die Verknüpfung schreitet häufig gar zu lose vorwärts, am meisten im ersten Theile, wo vom Wesen der Kunst die Rede ist. Die Definitionen arten nach Umständen gern in Beschreibungen aus, wollen selbst in dieser Eigenschaft nicht überall Stich halten. So verhält es

sich namentlich mit den Erklärungen der Grazie, des Humoristischen, der Novelle u. s. w. Obwohl die Theorie von manchen Seiten schwach genug gesichert, der Schellingianismus bloß an einzelnen Stellen von oben abgeschöpft ist, wird gegenwärtige Kunstwissenschaft doch denjenigen erfreuliche Dienste leisten, die schnell und ohne sonderliche Anstrengung mit der Aesthetik eine vorläufige Bekanntschaft zu machen wünschen. Solchen mäßigen Forderungen entspricht nicht nur die Popularität, Faßlichkeit und Wärme des Vortrags, sondern auch der Reiz der Abwechslung beim Ueberblick des in nuce dargelegten Ganzen.

Phasen der Aesthetik von Schelling bis Hegel.

Principia Philocaliae seu doctrinam pulchri ad scientiae formam exigere conatus est, Ludovicus Schedius. Pesthini 1808.

In der Vorrede berührt der Verfasser mit schalkhaftem Ernst die Vorstellungen, welche nach seiner Meinung das Ausland von den Früchten der ungarischen Literatur zu hegen beliebe. In Angelegenheiten der Literatur fallen aber je länger je mehr alle Schranken der Engherzigkeit, welche sonst die Völker trennten. Vorliegendes Werk ist in Beziehung auf die Weite seines literarischen Gesichtskreises ein erfreuliches Zeichen der Zeit. Der Verfasser sucht manche wichtigere Puncte anhangsweise durch Stellen aus fremden Schriften zu belegen. Dabei ist ihm das Beste zur Hand, was er jedesmal braucht, indem er eine eben so ausgesuchte Kenntniß der alten als der neuern Literatur an den Tag legt. Die Beispiele sind nicht wieder citirte Citate, man merkt es vielmehr ihrer Auswahl, Kürze und Wirkung bestimmt an, daß sie einer reichhaltigen Belesenheit entflossen sind. Auch beschränken sie sich nicht mit Vorliebe auf gewisse nächst vergangene Perioden, sondern reichen bis in die Gegenwart herein, folgen insbesondere der deutschen Entwicklung rüstig auf dem Fuße nach. Was die Theorie betrifft, so läßt sich darüber vor Vollendung des Ganzen nicht wohl urtheilen. Noch fehlt die specielle Aesthetik, das Vorhandene besteht lediglich in einer Metaphysik des Schönen, was vorzüglich nach seinem absoluten Gehalt ausgemittelt werden soll. Die Principien wurzeln in dem Gebiete der allgemeinen Metaphysik. Es ist sattsam bekannt, welche Revolutionen die sonstige Gestalt der Metaphysik erlitten hat, wie wenig letztere für die Bedürfnisse, zumal für die Begründung einer heutigen Aesthetik ausreicht. Obwohl die Behandlung Spuren der Originalität aufzeigt, und keinem frühern Systeme streng zu folgen scheint, kommt sie Ref. dennoch veraltet vor. In den Prolegomenis heißt es von der Schönheit: Intima et aequabilis conjunctio Materiae ac Potentiae est, quae in Objectis pulchritudinem efficit, in Subjectis autem Naturam humanam, perfectam humanitatem constituit. Nun dürfte es aber unmöglich seyn, den behaupteten Unterschied zwischen Materia und Potentia im Sinne des Verfassers festzuhalten. Er sagt: Quod est non agendo i. e. quod spatium implet, communiter Materia (ὕλη) dicitur, id quod agendo est, generaliter vocari solet Non-Materia (ἄυολον) quod tamen, ut directa expositione utamur, potentiam (δύναμιν) compellare malumus. Nach Kant ist die Materie ein Resultat der anziehenden und zurückstoßenden Kraft. Wie es nun auch um diese Vorstellungsweise stehen mag, so ist doch die Materie, so viel Referent einsehen kann, selbst in vollkommener Ruhe, innerlich gebunden durch das

Wechselverhältniß zusammenwirkender Kräfte und Potenzen. Damit wird aber der erklärte Unterschied zwischen Materia und Potentia aufgehoben, weil jene ohne diese gar nicht als eine geschlossene Einheit gedacht werden kann. Sollte ferner die intima et aequabilis conjunctio Materiae et Potentiae das Wesen der Schönheit ausmachen, so würde letztere aus besagtem Grunde aller und jeder Materie zugesprochen werden müssen. Außerdem ist die Darstellung zu sehr mit Terminologien überladen. Die Eintheilungen laufen zwar recht angenehm parallel, was aber in philosophischen Dingen sich ohne Anstrengung von selbst zu machen scheint, das erregt meistens gerade durch seine Regelmäßigkeit einen starken Verdacht gegen seine Wahrheit.

Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit von Jean Paul. In drei Theilen. Zweite Auflage, Stuttgart 1813.

Keine Aesthetik in systematischer Form, sondern nach der Absicht und Selbsterklärung des Verfassers, der Entwurf zu einer Poetik in freien Fragmenten. Einige sonst wohlwollende Recensenten vermißten in der Vorschule der Aesthetik den Zuschnitt eines Compendiums, diesen hat Jean Paul in der Vorrede zur zweiten Auflage treffend geantwortet: »Sobald ein Lehrbuchmacher irgend etwas Neues zu sagen weiß, so steht ihm eo ipso uneingeschränkt das Recht zu, so viel Altes dazu abzuschreiben, bis er aus beiden ein ordentliches vollständiges Lehrbuch fertig hat. Die Benützung dieses so wichtigen Freiheitsbriefes behält sich der Verfasser für die dritte Auflage vor, wo er zu seinen eigenen Gedanken so viele fremde abschreiben will, daß der akademische Lehrer ein Lehrbuch in die Hand bekommt, zumal da ihm ein Lehrbuch lieber ist als zehn Lesebücher, weil er lieber über etwas, als etwas lieset.« Mit dem Verdienste neuer, eigenthümlicher Ansichten verbindet sich der Reiz der Darstellung so geistreich und unerschöpflich, daß die Poesie gleichsam die Mutterstelle der Poetik vertritt und in der Tochter ihr eigenes Lebensbild bekränzt. Wenn Jean Paul in der gedankenreichen Vorrede zur ersten Auflage sagt: »Die rechte Aesthetik wird nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu seyn vermag, geschrieben werden, er wird eine angewandte für den Philosophen und eine angewandtere für den Künstler geben:« so hat er sich für seinen Theil in jenem Kreise der Künstlerschaft, welcher die eigentliche Heimath seines Genius umschließt, obiger Forderung unfehlbar mehr genähert, als alle seine Vorgänger und Nachfolger auf demselben Felde zusammen genommen. Ernste Kunstrichter haben an seinem philosophischen Berufe gezweifelt, andere ihm denselben geradezu abgesprochen. Im Sinne der Schule sollen sie Recht haben; ist hingegen von einer lebendigen entschiedenen Denkkraft die Rede, so dürfte das Urtheil ganz anders ausfallen. Jean Paul nahm zwischen der Natur des aus Gott gebornen Philosophen und Dichters eine gewisse Congenialität an, behauptete dieselbe mit unwiderleglichem Nachdruck gegen Kant. Wer nun jene natürliche Verwandtschaft zwischen Philosophie und Poesie zugibt, in so fern beide auf das Höchste und Letzte ausgehen, der wird den Reflex ihrer bedingten Vereinigung sicherlich auch in Jean Paul mit Freude anerkennen, wenn auch nach der einen Seite hin mit bedeutendem Uebergewicht. Der ihm vorgeworfene Nebel läßt selbst da, wo er das deutliche Sehen erschwert, immer noch warme Sonnenstrahlen durchdringen, während das Tageslicht mancher Compendien nur allzu oft

mit Kälte und Fieberschauer droht. Stößt man in der Vorschule auf dunkle unheimliche Stellen, so weisen sie in der Regel auf noch unerhellte Gegenden der Theorie hin, wodurch das Nachdenken des Aufmerksamen ungleich stärker angeregt wird, als durch bequeme Oberflächlichkeit. Bei schwierigen Untersuchungen ist es schon ein Gewinn, den Horizont der Frage genauer kennen zu lernen, und sich vermittelst desselben für künftige Schritte im Allgemeinen zu orientiren. Sogar die Irrthümer Jean Paul's sind in ihrer Art um so interessanter und lehrreicher, je mehr sie sich zu verstecken suchen. Unter den dichterischen Aesthetikern zeichnet er sich jeden Falls vor vielen andern durch die Kürze seines oft schlagenden Scharfsinns aus. Unter solchen Verhältnissen läßt sich im Einzelnen das Mangelhafte der Anordnung, das Lockere der Ausführung, die Unebenheit der Uebergänge, die Einmischung des Fremdartigen leicht ertragen. Jean Paul schließt sich zunächst der Schlegel'schen Schule an, von welcher er ausdrücklich behauptete, daß sie im Großen und Ganzen Recht habe. Verstand er darunter den Geist ihrer ausübenden Kritik, so ist dagegen nichts einzuwenden; anders steht es um die Klarheit der obersten Grundsätze und deren Entwicklung.

Uebrigens war das Verhältniß Jean Paul's zur Schlegel'schen Schule ein freies und würdiges nach Gründen und Absichten, bedingt durch die Eigenthümlichkeit des vielgeliebten Vorschulmeisters, was seine Nachschulmeister, unter denen sich viele fanatische Ketzerjäger befinden, bei ihren Entgegnungen häufig übersehen haben. Nach dem Zeugnisse seiner poetischen Grundsätze und Wirksamkeit stand Jean Paul offenbar Tieck viel näher als den beiden Schlegel. Nie hat er einer Zeitpartei mit ungemessenem Uebergewicht gehuldigt oder gar gedient, dafür war sein Geist zu selbständig, zu reich, zu progressiv; jede fremde Ansicht, die er zu der seinigen machte, erlebte in ihm entweder durch die Art der Auffassung oder durch das Gepräge des Ausdruckes eine schöpferische Umwandlung. So unablässig er den Veränderungen der Denkart auf dem Gebiete der Philosophie folgte, viel aufmerksamer als Dichter von gleicher Größe sonst zu thun pflegen, so entschieden er die Ausbeute von Speculationen ergriff, die dem Grunde seiner Seele verwandtschaftlich eingeboren waren; so kann man ihm doch nicht nachsagen, obgleich es mit Unrecht oft geschehen ist, daß er in seiner Poetik herrschende Philosopheme ohne Vorbehalt adoptirt habe. Wenn er einzelne Lehren Schelling's zu eigenem Vortheile verwandte, wenn er ihre Anwendung sichtbar begünstigte, so that er damit nur, was ihm natürlich gemäß war, weil er in ihnen sich selbst wieder zu finden glaubte. Wie wahr und nachdrücklich hat er dagegen schon in der ersten Vorrede den Nachbetern Schelling'scher Terminologien ihr fruchtloses Klapperwerk vorgerückt! Jean Paul bekannte sich zum Schelling'schen Idealismus, weil dieser den Rechten des dichterischen Genius, besonders dem Fluge des Humors eine freiere Zukunft zu versprechen schien. Darauf dürfte sich mit Beziehung auf das vorhin Bemerkte der Schellingianismus unserer Vorschule im Wesentlichen beschränken. Unter diesem Gesichtspuncte läßt sich Jean Paul's Abneigung gegen den Kantischen Kriticismus leicht erklären, theilweise nicht nur entschuldigen, sondern auch rechtfertigen, obwohl die Oppositionsversuche von mancher Seite fehl greifen, am meisten in der Theorie des Erhabenen. Da unser Verfasser seine Blicke fern von Systemsucht, nach jeder Weltgegend hinwandte, wo er hoffen durfte, sich in seinem Sinne irgendwie anzubauen, so ist die Vorschule der Aesthetik dadurch

unabsichtlich ein Spiegelbild der Vergangenheit geworden, worin die geistigen Bewegungen und Fortschritte unsers Volkes deutlicher zu erkennen sind, als in jeder andern ästhetischen Lehrschrift. In sofern haben auch ihre kritischen Urtheile, abgesehen von dem Werthe der Wahrheit, der Milde, der Einkleidung, noch einen eigenen historischen Gehalt. Nicht alle sind gleich treffend, aber in keinem vermißt man die Signatur der Zeit, welcher Jean Paul als einer ihrer würdigsten Mitrepräsentanten angehörte. Ueber seinen humoristischen Stil waren die Meinungen von jeher getheilt, werden es auch wohl für immer bleiben. Neuerlich haben sich gegen denselben auffallend harte Stimmen erhoben. Wenn der Humor eine eigene Gattung der Poesie bildet, und wir uns dieselbe für die Zukunft sichern wollen, so muß auch an ihn ein Maßstab gelegt werden, unter dem er natürlich bestehen kann. Der Vortrag der Vorschule kommt Referenten vollendeter vor, als er in manchen andern Schriften Jean Paul's zu seyn pflegt. Wo der Ton mißklingt, da hapert es gewöhnlich auch mit der Behandlung des Gegenstandes, vorzüglich in Sachen der Abstraction.

Kaiser's Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik. Nürnberg 1813.

Karl von Morgenstern's Grundriß der Aesthetik. 1815

Vorlesungen über Aesthetik von **Jos. Heinrich Dambeck**, Professor der Aesthetik an der Universität zu Prag. Herausgegeben von Joseph A. Hanslik. Zwei Theile. Prag 1822 und 23.

Ob es wohlgethan war, diese Vorlesungen in gegenwärtiger Gestalt herauszugeben, mögen die Freunde und zahlreichen Schüler des Verstorbenen entscheiden, wiewohl sich unmaßgeblich behaupten läßt, daß dem Andenken des als Universitätslehrer hochgeachteten Mannes damit kein sonderlicher Dienst geschehen ist. Er selbst würde dieselben, wie sie vorliegen, schwerlich dem Publicum mitgetheilt haben; dafür bürgt der Ruf seiner anhaltenden gewissenhaften Bestrebungen. Sind die Vorlesungen aus den verglichenen Collegienheften seiner Zuhörer zusammengeflossen, oder Dambeck's handschriftlichem Nachlasse entnommen? Und wenn letzteres der Fall seyn sollte, in welchem Sinne wurde die Redaction veranstaltet? Ueber alle diese Fragen gibt das Vorwort nicht die mindeste Auskunft, gleicht in dieser Art einer unauflöslichen Charade. Nach der Organisation des Buches ist nicht einmal über die Vollständigkeit der Ausführung ein sicheres Urtheil zu fällen; die Gründe sind für die eine und andere Annahme ungefähr gleich stark. Unter so zweifelhaften Verhältnissen ist es schwer, für die folgenden Bemerkungen das gehörige Maß zu treffen. Die Vorlesungen haben das Ansehen eines Magazins, worin mannichfaltige Materialien durch einander liegen, wartend auf eine Hand, welche dieselben zu sichten, zu beschneiden, zu ordnen und nachzubessern versteht. Schon die Angabe einzelner Partien reicht daher hin, eine Vorstellung von der allgemeinen Lage der Sachen zu geben. Von der Geschichte und Literatur der Aesthetik, die beide an der Spitze der Vorlesungen stehen, wird unmittelbar darauf zur Eintheilung der Künste, und erst nach ihnen zur Bestimmung des Schönen geschritten, jedoch bloß vorläufig, denn die eigentliche Erklärung desselben kommt weit später nach mit den von Andern darüber aufgestellten Meinungen. Vor der Hand soll die Schönheit der Ausdruck vereinigter theoretischer, sittlicher und sinnlicher Vollkommenheit seyn, so weit nur immer ein

Gegenstand seiner Natur nach diesen Ausdruck verstattet. Der hier rasch abgerissene Faden knüpft sich im Fortgange der Entwicklung an demselben Puncte wieder an. Die Eintheilung der Künste greift unstatthaft vor, wiederholt sich auch auf eine unangenehme Weise, indem aus der allgemeinen bald darauf eine besondere wird. An architektonischen Mißverhältnissen in der Fügung und Gliederung des Stoffes ist überhaupt kein Mangel. Die Rubrik: Erklärung der Künste, sagt für die logische Bestimmtheit der Begriffe zu viel, für die nähere Darstellung zu wenig. Die skizzirte Geschichte der Künste ist eine Reihe von Arabesken ohne tiefere wissenschaftliche Geltung, übrigens nicht uninteressant. Außerdem ist in den geschichtlichen Einmischungen mehrmals der Abgang einer pragmatischen Ansicht, einer gründlichen Kritik zu spüren. Angefügte Noten, vermischt mit Folgerungen, Seitenblicken, Kritiken, Verwahrungen, Resultaten führen die Betrachtung schwankend im Kreise umher. Das Raisonnement entfaltet sich zu sehr in die Breite, verfehlt die Spitzen der Dinge. Bei einer Menge gesunder Blicke kommen auch auffallende Verirrungen vor, zumal bei Bestreitungen fremder Meinungen. So wird der geistreiche Moritz, weil er das Nützliche vom Schönen streng absonderte, verkehrt zurecht gewiesen. Noch schlimmer ergeht es Platon. Dambeck war mit dem Neuesten seiner Zeit bekannt, davon geben seine Vorlesungen unzweideutige Beweise. Man kann ihn zu keiner philosophischen Partei rechnen, eben so wenig zur Schule der Eklektiker in dem gewöhnlichen Sinne; er scheint vielmehr den scholastischen Sonderlingen anzugehören, die sich durch Dickicht und Gestrüpp eine Bahn zu brechen suchen. Die Literatur der Aesthetik wird nach dem allgemeinen Vorbericht jedesmal bei einzelnen Gegenständen nachgetragen, zuweilen mit einem unverhältnißmäßigen Detail. Dambeck soll sich als Dichter nicht ohne Glück versucht haben; wenigstens ist seine Vorliebe für die poetische Literatur nicht zu verkennen.

G. A. Bürger's Lehrbuch der Aesthetik, herausgegeben von Karl v. Reinhard. Zwei Bände. Berlin 1825.

Bürgers wohlverdienter Dichterruhm, errungen unter schweren Mißverhältnissen des Lebens, sein Antheil an der poetischen Wiedergeburt Deutschlands, seine Einwirkung auf volksthümliche Bildung und Stimmung, seine Stellung zur Zeit und deren Repräsentanten, die verschiedenen Gestalten seiner schriftstellerischen Thätigkeit und ihrer öffentlichen Anerkennung, gewähren seiner Aesthetik, nach subjectiven Bestimmungsgründen betrachtet, einen höhern Werth und Reiz, als derselben von Seiten ihres wissenschaftlichen Gehaltes zuerkannt werden darf, zumal in Beziehung auf die Fortschritte und Anforderungen der Gegenwart. Das in Rede stehende Lehrbuch ist das Endresultat der von Bürger auf der Universität zu Göttingen von 1784 bis 1794 wiederholten Vorlesungen. Daß er dem Entwickelungsgange der Zeit mit angestrengter und umfassender Aufmerksamkeit gefolgt ist, freilich mitunter etwas unsicher, in mehren Puncten auch zu nachgiebig, läßt sich aus der Verschiedenheit der Ausführung und Ansichten unfehlbar abnehmen. Jene erscheint hier und da sogar unter den Zeichen und Farben eines offenbaren Widerspruchs. Es wäre unbillig, Bürger zu den bloßen Sammlern zu zählen, doch hat er das Vorgefundene mehr summarisch zusammengestellt, als durch die Früchte seines eigenen Nachdenkens wesentlich bereichert. Um sich überall das Verdienst eines consequenten Redacteurs zu erwerben, scheint es ihm an Schärfe

des Blickes, vielleicht auch bei dem Uebergewicht seines poetischen Talents an Lust und Ausdauer gefehlt zu haben. Sicherlich würde sein Lehrbuch in vollkommnerer Gestalt erschienen seyn, hätte er es selbst herausgegeben. Neben dem Heerschilde einer früheren Geistesperiode, auf welchem die Namen von Baumgarten, Moses Mendelssohn, Sulzer, Adelung, Eschenburg, Home, Hurd, Gerard und andere verzeichnet stehen, spielt Kant's Kritik der Urtheilskraft in ihrer durchgeführten Anwendung eine Hauptrolle, eben nicht die glücklichste. Bürger unterwirft sich durchgängig und unbedingt den Lehren des Philosophen, oft mit buchstäblicher Treue. Obwohl die Darstellung keine eigenen Erläuterungen beibringt, kann sie wegen ihrer Faßlichkeit dennoch Anfängern zu einer Vorbereitung auf das Studium der Kantischen Schrift dienen. Durchaus verfehlt ist die Eintheilung des Ganzen. Der allgemeinen Aesthetik, welche sich tief in den zweiten Band hineinzieht, sollte nothwendig die besondere oder angewandte nachfolgen; in dem ihr zugehörigen Kreise wird aber bloß die Poetik behandelt. Außerdem ist Verschiedenes, was in die besondere Aesthetik verwiesen werden muß, zweckwidrig der allgemeinen einverleibt, dahin ist besonders alles dasjenige zu rechnen, was dort über die Erfordernisse und Eigenthümlichkeiten des Sprachausdruckes vorkommt. In der Einleitung bleibt der Unterschied zwischen Schönheit und Vollkommenheit oder das Lebensverhältniß der einen zur andern im Dunklen liegen, wie es nicht anders seyn konnte, da der Verfasser sich, einzelne Gegenerinnerungen abgerechnet, in der Vorstellungsweise Baumgartens und seiner Schule unfrei herumdreht. Die Baumgarten'schen Ansichten wollen außerdem zu den später hervortretenden Grundsätzen Kant's nicht passen. Den Grundsatz der Nachahmung bekämpft er mit Entschiedenheit, indem er demselben das Idealisiren als höchstes Gesetz entgegensetzt. Die allgemeinen Eigenschaften des ästhetischen Künstlers werden in natürliche Anlagen, Studium, Uebung, Begeisterung und Besonnenheit gesetzt. Die wahre Begeisterung ist aber nie ohne Besonnenheit, sondern diese in jener wesentlich enthalten. Der erste Theil der allgemeinen Aesthetik hat es mit dem Stoff, der zweite mit der Behandlungs- und Darstellungsart des ästhetischen Stoffes zu thun. Jedem einzelnen ist aus Mangel genauer Bestimmungen viel Ungehöriges und Widerstrebendes beigemischt worden. Der Betrachtung des Stoffes sollte die Aufstellung seines Begriffes vorgehen, wobei sich gefunden haben würde, daß der letztere durchgängig von dem Gehalte der ästhetischen Idee abhängt; dagegen beginnt die Erörterung sogleich mit den rein ästhetischen Gefühlen und ordnet ihnen das Schöne und Erhabene gleichmäßig unter. Wird aber, wie es geschehen ist, die Reinheit des Wohlgefallens zum gemeinsamen Maßstabe für die rein ästhetischen Gefühle angenommen, so will sich das Erhabene, weil sein Gefühl aus Lust und Unlust gemischt ist, nicht natürlich in die ihm zugedachte Classification fügen. Unter den nicht rein ästhetischen Gefühlen stehen jene der theoretischen und practischen Vernunft obenan, nach einem eigenen, schwer zu rechtfertigenden Sprachgebrauch. Die Rubrik der sinnlichen Gefühle könnte in der Art, wie sie mit heterogenen Bestandtheilen ausgefüllt ist, unter Fortsetzung derselben Verfahrungsweise zu einem Magazin für die gesammte Aesthetik anwachsen. Den Vorschriften über die dichterische Behandlung der Affecte und Leidenschaften fehlt es an Tiefe, Feinheit, mit unter auch an Richtigkeit der Beobachtung. In dem Abschnitte über Behandlungs- und Darstellungsart des ästhetischen Stoffes werden

die Kantischen Vorstellungen ins Licht gesetzt; sie betreffen hauptsächlich den Unterschied zwischen Kunst und Natur, die Eigenschaften des Genies, seine Verbindung mit dem Geschmack, die Erfordernisse der schönen Künste und ihre Eintheilung. Der Begriff der Täuschung schielt zu sehr ins Materielle hinüber. Bürger's Dichtername erregt von seiner Poetik größere Erwartungen als im Ganzen erfüllt werden, womit einzelnen Partien keineswegs ihr Verdienst abgesprochen werden soll. Die Erklärung der Poesie selbst, ihre Unterscheidung vor der Beredsamkeit, läuft in unbrauchbare logische Winkelhaken aus. Die Eintheilung der Gedichte beruht auf unzulänglichen Gründen; es wird dabei auf die Behandlungsart oder Form eine unverhältnißmäßige Bedeutung gelegt. Jede Eintheilung, die vorhalten soll, muß von der Endabsicht der leitenden Ideen ausgehen, wogegen weder Einheit noch Abweichung der Form gesetzlich entscheiden kann. Der Abschnitt über das Lehrgedicht läßt auf dem Standpuncte der Gegenwart viel zu wünschen übrig. Die Unterabtheilungen der Lyrik sind nach schwankenden Gränzen geordnet. Bürger hat sich als Balladendichter, wie viel ein reiner Geschmack auch hier und da noch vermissen mag, unverwelkliche Lorbern gesammelt; um so gespannter richtet sich die Theilnahme seiner Verehrer auf dasjenige, was er über die Romanze und Ballade sagt. Gerade hier ist die Ausbeute auffallend gering. Einen innern Unterschied zwischen der Romanze und Ballade scheint Bürger, gleich mehren neuern Aesthetikern, nicht angenommen zu haben, wenigstens läßt er sich darüber nicht auf Gränzberichtigungen ein. Ueber das Epos haben die Aufklärungen unserer Tage so vielfaches Licht verbreitet, daß Bürger's Vorarbeit dadurch sehr merklich in Schatten gestellt worden ist. Die äsopische Fabel, die Idylle, das Epigramm mit andern kleinen Dichtungsarten sind nebenher in besondern Abtheilungen behandelt. Die aus verschiedenen Dichtern gezogenen Beispiele zeigen nicht immer von einem zuverläßigen Geschmack, sind aber in so fern lehrreich, als sie die Schwankungen und Fehltritte auf seiner eigenen poetischen Laufbahn erklären helfen. So wird Ramler weit über sein Verdienst geschätzt und Shakespeare häufig mit ungerechtem Tadel belegt. Der Vortrag schleppt sich zu sehr im Schulstaube hin, verfällt mehrmals ins Unangemessene. Kurz man fühlt es, daß die Muse des Verfassers auf dem Katheder nicht in frischer Lebensluft athmete.

Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Zwei Bände. Magdeburg 1826—28.

Beide Theile sind in den Jahrgängen 1826 und 1828 der Leipziger Literatur-Zeitung von zwei verschiedenen Recensenten besprochen worden, die zwar in dem Abschlusse ihres Urtheiles nicht recht einig sind, aber im Ganzen besonders durch einzelne ausgehobene Stellen in der Angabe des Inhaltes von dem Werthe der Schrift eine ungewöhnlich günstige Meinung erwecken. Menzel steht nicht an, Seidel für einen der wärmsten Freunde und besten Kenner des Schönen zu halten. Versuchen wir denn, das dreifache kritische Gutachten, so wie es gelingen will, auf eine vermittelnde Einheit zurückzuführen. Die Beiträge bezwecken eine Vervollständigung der allgemeinen Theorie, halten dies Augenmerk auch in den historischen Mittheilungen fest. Ein sehr dankeswerthes Unternehmen, jetzt mehr als je von dem Geiste und Bedürfnisse der Zeit gefordert. Der Verfasser sucht nach der

Weise Schelling's den höchsten Grundsatz der Aesthetik in der lebendigen Mitte zwischen Seele und Natur. Man darf Seidel aber deßhalb schwerlich für einen entschiedenen Schellingianer halten, er scheint sich vielmehr zwischen verschiedenen Ansichten frei zu bewegen, jedoch mit einiger Vorliebe für die Schule der Genialen und Enthusiasten. Schärfe der Bestimmungen mag, nach den angeführten Proben zu urtheilen, hier und da fehlen, das Interesse der Speculation überhaupt etwas zu leicht abgefertigt seyn. Die Eintheilung gründet sich auf Künste der Bewegung, der Ruhe und verschönernde Künste. Bewegung und Ruhe dürften bei genauerer Erwägung mit den Verhältnissen des Successiven und Simultanen zusammenfallen, welche schon vielfach als Eintheilungsgrund gebraucht worden sind. Der Begriff der Bewegung läßt übrigens, wenn er nicht sorgfältig begränzt wird, eine so mannigfaltige Deutung und Anwendung zu, daß eine sichere Classification der Künste unmöglich von ihm ausgehen kann. Wenn aber ein Recensent des ersten Bandes bei dieser Gelegenheit meinte, das Schöne der Bewegung habe, psychologisch betrachtet, durchaus andere Quellen als das Schöne der Ruhe; so ist darauf zu erwiedern, daß es bei dem objectiven Gehalt der Künste, worauf jede Eintheilung ausschließend zu achten hat, keineswegs auf psychologische Momente ankommt. Nach dem Principe des Männlichen und Weiblichen das Schöne zu charakterisiren, was vor unserm Verfasser schon Ast versucht hat, muß für eine unglückliche Anwendung der Naturphilosophie erklärt werden. Die aufgezählten Rubriken geben einen sehr vortheilhaften Begriff von der Reichhaltigkeit und der practischen Tendenz des Werkes, welches unter andern ausdrücklich dazu bestimmt ist, die bisher noch wenig oder gar nicht betretenen Pfade ästhetischer Wissenschaften theils mehr zu bahnen, theils in ihrer künftigen Richtung aufzusuchen, unter Hinweisungen auf die bisherigen Mängel und Lücken der Kunstausübung. Mag nun auch mitunter manches Uebereilte, Einseitige zu stark an die Individualität des Verfassers erinnern, so werden sich doch Künstler, Kunstfreunde und Kenner an seiner anregenden Kraft erfreuen und darin eine Aufforderung zum weitern Nachdenken finden.

Lehrbuch der Aesthetik von Dr. F. K. Griepenkerl. In zwei Theilen. Braunschweig 1827.

Der Verfasser hat im Gebiete der philosophischen Untersuchung hauptsächlich Herbart zu seinem Führer gewählt, dessen Lehre sich unter mehren Classen des Publicums fortwährend einer wachsenden Theilnahme erfreut. Die Entwicklungsmethode, wodurch jener selbständige Denker zu seinen Resultaten gelangt, ist aber von der Art, daß sie sich nicht stückweise zum Vortheile der Aesthetik anwenden läßt, sondern für die Durchführung des Ganzen eine gleichartige Behandlung verlangt, soll etwas Erkleckliches dabei herauskommen. Das Ungenügende einer fragmentarischen Benutzung verräth sich auffallend an vielen Stellen des Buches. Da Herbart, wo sich die Gelegenheit darbietet, mit Vorliebe psychologische Erörterungen aufnimmt, und darin eine eigenthümliche Stärke besitzt; so begegnet man denn auch im gegenwärtigen Lehrbuche häufig dergleichen Bestimmungen, die jedoch, abgesehen von der Statthaftigkeit und dem Werthe ihrer Einmischung, zuweilen an und für sich nicht genügen wollen. So sind z. B. die Empfindungen, Gefühle, Affecte und Leidenschaften nach ihrer Besonderheit zu wenig geschieden. Die Art der Entschließung soll Charakter heißen, in so fern der gefaßte Entschluß beharrt, denn ein

unbestimmtes Hin- und Herschwanken sei Charakterlosigkeit. Die Wiederkehr gewisser Schwankungen setzt aber etwas Bleibendes in dem Verhältnisse der Gemüthskräfte voraus, hätte also in den Begriff des Charakters mit aufgenommen werden sollen. Die aus Herbart's practischer Philosophie entlehnten Ideen der innern Freiheit, Vollkommenheit, des Wohlwollens, des Rechtes, der Billigkeit sind für die Aesthetik ein Hors d'oeuvre. In Beziehung auf die Idee der Billigkeit wird behauptet: Jede That, weil sie einen vorhergegangenen Zustand störend unterbricht (?), mißfällt so lange, bis sie vergolten ist, sei sie Wohlthat oder Uebelthat! So unmotivirt ausgesprochen ist die Behauptung falsch; es stände schlimm um die sittliche und religiöse Praxis, wären Thaten nothwendigerweise als Störungen eines vorhergegangenen Zustandes anzusehen, in den rechten findet die Seele gerade ihr natürliches Maß, das Gefühl einer gesetzlichen Ordnung. So viel von den psychologischen Ingredienzen des Buches. Die drei Hauptheile der Philosophie setzt der Verfasser in Logik, Metaphysik und Aesthetik. In der Aesthetik wird nach seiner Ansicht dasjenige untersucht, was seyn solle. Dadurch würde sie aber mit der Moral in Eins zusammenfallen. Die Aesthetik gehört zwar der practischen Philosophie an, nimmt aber in deren Umfange eine besondere Stelle ein. Der erste Theil begreift die Ideenlehre, der zweite die Welt der Ideen. Jener zerfällt wieder in drei Bücher, worin zuvörderst die allgemeinen Ideen, dann die abgeleiteten behandelt werden, denen zunächst eine besondere Anwendung nachfolgt. Diese Eintheilung ist in Anlage und Ausführung als verfehlt zu betrachten. Abgeleitete Ideen müssen sich durch die Art, wie sie gefunden oder dargestellt werden, als solche zu erkennen geben; davon zeigt sich nirgends eine Spur, sie stehen vielmehr neben einander wie aufgezählte Geburten des Zufalls. Das läßt sich schon aus dem Material ihres Namens erweisen. Unter den allgemeinen Ideen werden auch die des Einklanges und der Dissonanz aufgeführt, unter den abgeleiteten die der Wahrheit, der Einheit. Nun sind letztere aber jedenfalls höhern Ursprungs als jene, mithin fehlt es der Classification an Haltung. Bei der Schlußanwendung figuriren in der zahlreichen Gesellschaft die Ideen des Großen und Erhabenen, des Sentimentalen, des Wunderbaren, Naiven, Göttlichen und Heiligen. Warum sie gerade hier und nicht anderwärts auftreten, was sie so ausschließend zu Gegenständen der Anwendung befähigt, ist schwer einzusehen; hätte es der Verfasser mit der Sprachbedeutung der Ideen genauer genommen, so würde ihre Darstellung nicht nur an Ordnung, sondern auch an Licht gewonnen haben. Verschiedene Erklärungen widersprechen geradezu den Forderungen der Logik. »Schön ist das Nachbild, das seinem Vorbilde, der Sammlung aller Ideen gleicht.« Da man nun nicht erfährt, welche nähere Bewandtniß es mit dem Vorbilde hat, so ist die Erklärung so befriedigend, als ihr altes Geschwisterkind, welches aussagte, Wahrheit sei die Uebereinstimmung zwischen einer Vorstellung und ihrem Gegenstande. Auch macht die Sammlung aller Ideen keinen günstigen Eindruck, sie erinnert unwillkürlich an die Einrichtung eines Naturalienkabinets. Die Idee der Vollkommenheit ist eigentlich bloß paraphrasirt, und zwar in einer Art, welche auf die etymologische Bedeutung des Wortes zurückweiset. Zwischen der Dissonanz und dem Contraste hätten die Gränzlinien bestimmter gezogen werden sollen. Mit der Erörterung des Classischen, in so fern es das Reinvollendete seyn soll, ist für die Theorie nichts gewonnen;

auch taugt es solcher Gestalt nicht zu einem historischen Vergleichungspuncte. Das Romantische ist mit Stillschweigen übergangen. Das Große soll das Maßlose im Allgemeinen und das Erhabene das sittlich Große seyn. Demnach müßte das Erhabene, wollte es seine Sittlichkeit behaupten, mit dem Großen in einem immerwährenden Kampfe liegen. Das Göttliche stellt nach dem Ausdruck des Verfassers bei jedem Volke und auf jeder Stufe der Cultur die ganze Sammlung aller allgemein bekannten Ideen dar, welche durch die Idee der Vollkommenheit noch zum Gränzenlosen erweitert sind. Die Vollkommenheit ist doch nothwendig unter den allgemein erkannten Ideen mitenthalten: wie und warum erhält sie später noch eine besondere Function, wodurch sie Gefahr läuft, Maß und Ziel, ihre schönste Habe, im Gränzenlosen zu verlieren? Der zweite Theil oder die Welt der Ideen befaßt im ersten Buche die Natur, im zweiten die Kunst und deren verschiedene Gattungen unter sich. Was über Poesie gesagt wird, kommt theils zu spät, theils verläuft es sich in schwankende Umrisse. Dagegen enthalten die Abschnitte über Musik und Rhythmik viele schätzbare Bemerkungen, von denen mehre das Verdienst der Eigenthümlichkeit an sich tragen. In manchen Richtungen ist dem Verf. die Zeit sichtlich zu rasch vorangeeilt, am meisten in seiner philosophischen Verfahrungsweise. Zum Frommen der wissenschaftlichen Form hat er laut der Vorrede das Folgende so viel als möglich auf das Vorhergehende zu bauen gesucht; darüber ist er aber mit den entschiedenen Forderungen des Lesers in ein gespanntes Verhältniß getreten. Vieles, was sich von selbst versteht, ist weitläufig ausgesprochen worden; Anderes, was sich hinwiederum nicht von selbst versteht, das ist entweder umgangen, oder erwartet seine Nachbesserung vergeblich von der Zukunft.

Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst von K. F. E. Trahndorf. Zwei Theile. Berlin 1827.

Der Verfasser schmeichelt sich in der Vorrede mit der Hoffnung, unabhängig von fremden Vorstellungsweisen und Methoden, seinem Werke im Ganzen eine streng systematische Haltung, den verschiedenen Hauptpartien eine festere Grundlage und Ausführung, einzelnen Gegenständen ein genügenderes Licht ertheilt zu haben, woraus der Aesthetik im Fortgange der Zeit ein wesentlicher Gewinn zufließen werde. Was den angesprochenen Charakter der Eigenthümlichkeit betrifft, so ist derselbe allerdings so stark ausgeprägt, daß er sich nirgends verkennen läßt. Zwar haben einige Kritiker in Trahndorf's Verfahrungsweise ein Facsimile Hegel's erblicken wollen; Referent muß indessen bekennen, daß er, so weit ihm darüber eine Meinung zusteht, nichts entdecken kann, was zu einer solchen Vergleichung berechtigte. Es ist unmöglich ohne Mittheilung von Probestellen, wozu hier der Raum fehlt, da die Argumentationen in lange nicht wohl zu trennende Ketten auslaufen, durch bloße Beschreibung einen ungefähren Begriff von dem Geiste der befolgten Entwicklung zu geben. Sie verdient übrigens die Aufmerksamkeit eines Jeden, der an den neuesten Phasen der Aesthetik, überhaupt an den Schwingungen der Gegenwart ein lebhafteres Interesse nimmt. So vielfach das Buch zu entschiedenen Einwendungen aufruft, müssen sie dennoch unterbleiben, nicht nur in Betracht der nothwendigen Gränzen, sondern auch aus Achtung für den Verfasser, der durch den bewiesenen Ernst seiner Untersuchungen sich mit Recht dazu ermächtigt hält, unmotivirte Urtheile gerade aus

abzuweisen. Gleich die erste Behauptung, womit er den Standpunct seines Systems bezeichnet, böte reichlichen Stoff zur Bestreitung dar, wäre hier der Ort, in dem bedungenen Sinne der verlangten Entscheidung näher auf die Sache einzugehen. Denn, wie viel Aufwand auch gemacht wird, die Abstraction von vorn herein auf sich selbst festzustellen, so treibt sie dennoch mit dem in der Erfahrung Gegebenen ein unstatthaftes Versteckspiel, eine Art von logischer Schmuggelei. Trahndorf's Aesthetik ist nicht dazu gemacht, die Bedürfnisse der Dilettanten, Studirenden und Weltleute zu befriedigen, sie verlangt gewandte Denker, die im Stande sind, sich mit ihrem Inhalte entschlossen herumzuschlagen, ohne darüber ihre bessern Seiten zu übersehen.

Lehrbuch der Literatur-Aesthetik, oder Theorie und Geschichte der schönen Literatur, mit besonderer Berichtigung der deutschen, zum Selbststudium und Gebrauche bei Vorträgen, in 2 Theilen, von Dr. Joseph Hillebrand. Mainz 1827.

Ein Buch, wie das gegenwärtige — sagt der Verfasser in der Vorrede — bedarf nach Zweck und Vorwurf seiner Erscheinung keiner Rechtfertigung. Unsere Literatur besitzt wenigstens noch keines in der Art, in welchem der Gegenstand in dem Umfange und mit den Beziehungen, wie es hier versucht worden, aus dem Gesichtspuncte eines wissenschaftlichen Lehrbuchs behandelt und dargestellt worden wäre. Die Ausführung des Plans muß sich freilich rechtfertigen; allein sie kann dieses nur durch sich selbst. — Daran ist aus mehren Gründen stark zu zweifeln. Man darf unserer Literatur Glück dazu wünschen, daß sie vor Erscheinung des gegenwärtigen Werkes kein ähnliches aufzuweisen hatte, denn der Verfasser hat damit nicht etwa eine Lücke ausgefüllt, sondern bloß einen Beitrag zum Pleonasmus der Bücherwelt geliefert, noch dazu in einer verfehlten Zusammenstellung. Das Titelblatt spricht von einer Theorie und Geschichte der schönen Literatur, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen, wogegen letztere im zweiten Theile so viele fremdartige Nebenschößlinge getrieben hat, daß sie zu einer Geschichte unserer National-Literatur angewachsen ist. Von ihr kann, als einem Hors d'oeuvre, hier nicht weiter die Rede seyn. Aber auch die eigentliche Literar-Aesthetik leidet an Gebrechen der Planlosigkeit. Sie soll ihrer Bestimmung zu Folge wissenschaftlich seyn, und doch ist sie größtentheils auf gutes Glück aus den Ergebnissen der historischen Erfahrung zusammengetragen. Die Ausführung mußte schon deßhalb mißlingen, weil der Begriff der sogenannten Literar-Aesthetik gleich von vorn herein mangelhaft aufgefaßt wurde. Dabei sind von einer und der andern Seite allgemeine Erörterungen aufgenommen, z. B. über die Sprache, welche, so wie sie vorliegen, nicht zur Sache gehören. Zwischen der Theorie und Literatur zeigt sich ferner in Absicht auf Oekonomie ein auffallendes Mißverhältniß. Die bibliographischen Nachweisungen, meistens trockne Bücheranzeigen, erdrücken mit ihrem Reichthum die theoretischen Bestimmungen. Ein Lehrer, der solche Notizen braucht, weiß sie aus den bekannten Hilfsmitteln leicht selbst zu finden, und wird sich auf das Nothwendigste beschränken, auf charakteristische Umrisse, worin in dem Buche viel zu wenig geschehen ist. Gerade das Interessanteste und Schwerste ist dem Texte in Anmerkungen, als Stoff für das eigene Nachdenken, beigegeben. Das heißt einer Literar-Aesthetik in der Stille den Auftrag geben, sich selbst in geistreicher Gesellschaft fertig zu schreiben.

Auch gegen die Statthaftigkeit der Eintheilungsgründe ist Vieles einzuwenden. Die abgehandelten Disciplinen der Aesthetik beschränken sich auf Poetik und Rhetorik. In die Rhetorik ist aber zugleich auf eine sehr unnatürliche Weise die Theorie der Prosa mitverwebt. Die Poesie zerfällt in die lyrische, didactische, epische. Die dramatische muß bei der letztern mit einem Absteigequartier vorlieb nehmen. Die Poesie überhaupt soll schöpferische Wiedergeburt des Wirklichen seyn. Die ästhetischen Vorbegriffe enthalten, ohne übrigens wissenschaftlich verbunden zu seyn, den Extract einer im Ganzen glücklichen Beobachtung. Zum Selbstudium ist das Buch schwerlich geeignet, und wohl eben so wenig zum Gebrauche bei Vorträgen.

K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig 1829.

Der für die Wissenschaft und seine Freunde zu früh verstorbene Solger hat eine Reihe von Jahren hindurch rastlos, mit steigendem Erfolge sich bemüht, die Aesthetik wissenschaftlich zu begründen und zu umfassen. Ausgerüstet mit reichen philologischen Kenntnissen, durchdrungen von der Größe des Alterthums, beseelt von philosophischem Geiste, vertraut mit den Schätzen der neuern Literatur, voll lebendigen Kunstsinns, des schriftlichen und mündlichen Vortrags in einem seltenen Grade mächtig, durfte er im Vertrauen auf so viele und ausgezeichnete Mittel unbedenklich die Hoffnung fassen, dem angestrebten Ziele näher zu kommen, als die Mehrzahl seiner Vorgänger und Mitbewerber. Und doch haben seine ästhetischen Schriften, die Vorläufer der anzuzeigenden Vorlesungen, unter dem größern Publicum, so laut auch die Kritik ihren Werth anerkannte, weniger Eingang und Beifall gefunden, als ihnen verdientermaßen zu wünschen war. Diese Schriften sind: Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Thle. 1815. — Philosophische Gespräche. Erste Sammlung. Berlin 1817. — Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich v. Raumer. 2 Bde. Leipzig 1826. — Auf die Wirkung des Erwin mochte Solger mit einer gewissen Zuversicht gerechnet haben, gleichwohl blieb die Aufnahme des geistvollen, schön geschriebenen Buches weit unter der gehegten Erwartung. Der Mangel an Theilnahme rührte hauptsächlich von der Gesprächsform her, für die er sich zu seinem Schaden unwiderstehlich bestimmt fühlte. Ohne Zweifel war Solger durch den Vorgang Platons zur dialogischen Mittheilung veranlaßt worden. In einer gehaltreichen Beurtheilung der nachgelassenen Schriften hat Hegel (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, zweiter Artikel, 1828, Junius) den Unterschied zwischen dem Platonischen und Solger'schen Dialog aus einander gesetzt. Nach der dort ausgesprochenen Ansicht verfolgt der Platonische, wo er auf gründliche Erörterung eingeht, sein Ziel durchaus auf dem Wege fortschreitender Dialectik, der Solger'sche nehme dagegen den Charakter der Conversation an, ermüde die Aufmerksamkeit durch die Beweglichkeit seiner Formen, und lasse selbst das Nothwendige in der Gestalt des Zufälligen erscheinen. Man darf vielleicht hinzusetzen, daß der Solger'sche bei aller Wärme häufig den Eindruck des Gekünstelten und Gemachten hervorbringt, während der Platonische überall in den Gränzen der Natürlichkeit bleibt. Ueberhaupt war es kein glücklicher Gedanke, ein Verfahren, das sich unter der Hand eines Meisters, wie Platon, sehr wohl für die Anfänger der wissenschaftlichen Erkenntniß eignete, auf die völlig

verschiedenen Bedürfnisse und Forderungen unserer Tage anzuwenden. Was in Solger's vorgenannten Schriften seinen Vorlesungen über Aesthetik zur Erläuterung oder Bestätigung dienen könnte, hat der Herausgeber mit Einsicht in einer schätzbaren Zugabe von Anmerkungen zusammengestellt. Besagte Vorlesungen unterscheiden sich durch ihre Anordnung so wesentlich von den meisten gangbaren Behandlungsweisen der Aesthetik, daß sowohl aus Achtung für die Originalität des Verfassers, als in der Absicht, die nachfolgenden Gegenerinnerungen fester zu stützen und zu verknüpfen, eine Uebersicht des Inhalts nothwendig wird. Den vorläufigen Bemerkungen über Namen und Begriff der Aesthetik schließt sich eine historische Einleitung an. Sie enthält neben einigen übereilten Behauptungen, welche Referent als solche hin und wieder zu entkräften versucht hat, viele treffende, freie, auch manche neue Blicke, beschränkt sich mit Auswahl und in gedrängten Zügen auf das Wichtigste.

Erster Theil. Vom Schönen. Erster Abschnitt. Ableitung der Idee des Schönen. Zweiter Abschnitt. Von den Gegensätzen und Beziehungen, durch welche die Idee des Schönen wirklich wird. — Zweiter Theil. Von der Kunst. Erster Abschnitt. Construction der Kunst, des Künstlers und des Kunstwerkes. Zweiter Abschnitt. Vom Schönen, als Stoff der Kunst. 1) Von allgemeinen Verhältnissen des Schönen, als Stoff der Kunst; 2) vom göttlichen Schönen; 3) vom irdischen Schönen; 4) vom Erhabenen und Schönen. Dritter Abschnitt. Von dem Organismus des künstlerischen Geistes. 1) Von der Poesie im Allgemeinen und ihrer Eintheilung; 2) von der Kunst im engern Sinne. — Dritter Theil. Besondere Kunstlehre. Erster Abschnitt. Eintheilung der Künste. Zweiter Abschnitt. Von der Poesie. 1) Von der epischen Poesie; 2) von der lyrischen Poesie; 3) von der dramatischen Poesie. Dritter Abschnitt. Von den einzelnen Künsten. 1) Plastik; 2) Malerei; 3) Architectur; 4) Musik. Zusammenhang und Verhältniß der Künste.

Solger's Vorlesungen kommen schon wegen ihrer wissenschaftlichen Form, noch mehr aber als das letzte Vermächtniß seines Geistes, hier weit mehr in Betracht, als sein Erwin, den sie von vielen Seiten ergänzen und auf bestimmtere Resultate zurückführen. Eine nähere Bekanntschaft mit dem Erwin ist indessen Jedem zu wünschen, der sich aus eigener Ansicht von der Thatsache überzeugen will, daß Solger das Element der Conversation selbst im strenger gemeinten Vortrage nie ganz überwinden konnte, sondern bis an sein Ende heimlich ihr Gefangener blieb. Mangelhaft ist sein Werk besonders in Festsetzung der Eintheilungen und Unterschiede. Die schroffe Behauptung, der zu Folge es kein Schönes außer der Kunst geben soll, läßt sich durch Solger's eigene Zugeständnisse leicht widerlegen. Denn indem er unmittelbar darauf einräumt, daß wir die ganze Natur als Resultat der göttlichen Kunst betrachten können, wenn wir uns auch Gott nicht gerade als Künstler denken, so fällt dadurch für denjenigen, der richtig zu folgern weiß, die früher gezogene Schranke der Ausschließung von selbst über den Haufen. Jene lückenhafte Ansicht mußte vermöge ihrer Einseitigkeit auf die fortgesetzte Betrachtung störend einwirken; am meisten leiden die Bestimmungen des göttlichen und irdischen Schönen an stillen Nachwehen des Grundübels. Den größten Schaden hat die unstatthafte Erklärung des Symbolischen und Allegorischen angerichtet, um so augenscheinlicher, da sämmtliche Entscheidungsgründe, insofern sie das Wesen und den Unterschied der einzelnen Künste, überhaupt die allgemeinen Richtungen der Thätigkeit betreffen, mit systematischem Eigensinn in jene unhaltbare Voraussetzung hineingearbeitet sind. Solger betrachtet das Schöne als Stoff der Kunst 1) als Object für sich, 2) als Resultat der Thätigkeit, in wiefern das Object auf die Thätigkeit als bloßes Wirken

derselben bezogen werden muß. Insofern das Schöne die Endlichkeit der Idee, das abschließende Factum ist, soll es angeblich Symbol heißen, und alle Kunst in diesem Sinne symbolisch seyn. Das Symbol lasse sich in dieser weitern Bedeutung zwiefach betrachten: 1) Insofern es als Object die Idee in sich hat; demnach soll es das Symbol im engern Sinne ausmachen; 2) insofern die künstlerische Thätigkeit das Object bewirkt, mithin als das, welches als Factum Wirksamkeit der Thätigkeit ist; (S. 123) in diesem Sinne soll es die Allegorie bezeichnen. Nicht nur hebt solchergestalt die in der Luft schwebende Unterabtheilung die vorstehende Haupteintheilung geradezu auf, weil das nothwendige Princip der Trennung fehlt, sondern die willkürlich angenommenen und geschiedenen Begriffe vermengen bald das Ungleichartige durch einander, bald zersetzen sie das Gleichartige in falsche Bestandtheile, und bringen so für das Verständniß der Vorlesungen auf dem Gebiete des natur- und gesetzmäßigen Sprachausdrucks eine revolutionäre Bewegung hervor, die zuletzt selbst dem geduldigsten Leser zur Pein wird. Das dialectische Verfahren Solger's ist eigentlich mehr Manier als Methode, man lernt ihre Eigenheiten am besten in der versuchten Ableitung der Ideen des Schönen, und deren Gegensätzen und Beziehungen kennen. Die Entwicklung geht von dem Verhältnisse des Allgemeinen zum Besondern und ihrer unzertrennlichen Einheit aus, indem sie sich dabei auf das allgemeine Bedürfniß der Philosophie zu stützen sucht, und zwar auf populäre Weise. Das beobachtete Verfahren ist aber das gerade Gegentheil der Popularität. Das Gefühl seines eigenen, sehr subjectiven Bedürfnisses nöthigt den Verfasser, von angenommenen Puncten rückwärts auszuholen, wobei die Ansichten schaukelnd auf und nieder steigen, ohne von der zweifelhaften Stelle durch einen bestimmten Fortschritt wegzukommen. Vielleicht hat Hegel etwas Aehnliches gemeint, da wo er von der dialectischen Unruhe Solger's redet. Den Ausdrücken der Speculation hängt meistens eine halbe Bildlichkeit an, wodurch die begriffsmäßige Auffassung erschwert wird, während sie nach einer andern Seite hin zu massenhaft in das Abstracte eingreifen. Macht der Ausdruck des Allgemeinen im Besondern, nach der Vorstellung des Verfassers, das Wesen der Schönheit aus, so hätte er auch seinen Vortrag darnach einrichten sollen. Für die bemerkten Mängel entschädigen reichlich die eingewebten historischen Beziehungen, die angeknüpften Kunsturtheile, die Aeußerungen einer edlen Denkart im Kampfe mit dem Flachsinn der Zeit. Ein würdiges Denkmal für seinen Nachruhm hat sich Solger besonders in der Eigenthümlichkeit seiner Bestrebungen gesetzt. Nicht als ob er unabhängig von den Einflüssen der Zeit geblieben wäre, vielmehr sieht man ihn oft auf bekannten Bahnen wandeln und mit dem Genius der Zeit in vertraulichen Berührungen; aber das Eigene, Selbständige, mag er es auch nicht in dem Maße erreicht haben, als er wünschte, war doch fortwährend der ungetheilte Zielpunct seines verdienstvollen Lebens. So verdankt er der neuern Philosophie, namentlich den Lehren Schelling's und den kritischen Grundsätzen der beiden Schlegel und Tieck's offenbar einen beträchtlichen Theil seiner Bildung; nichts desto weniger hat er in allen Hauptsachen seine Unabhängigkeit bewahrt, gangbare Vorstellungen nie ohne vorhergegangene Prüfung aufgenommen, selten ohne Beimischungen seiner individuellen Ueberzeugung. Unter den verschiedenen fremden Meinungen, die Solger unter gewissen Modificationen zu den seinigen gemacht hat,

steht jene über die Ironie oben an. Sie kehrt mehrmals wieder, immer aber fallen nur Streiflichter auf dieselbe.

Aesthetik, oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange, von Franz Ficker Wien 1830.

Die Einleitung beschäftigt sich mit den nothwendigsten Vorbegriffen, ihnen schließt sich in einer kurzen, zweckmäßigen Uebersicht, nach Umständen von kritischen Bemerkungen begleitet, die Geschichte und Literatur der Aesthetik an. Das Ganze zerfällt in einen allgemeinen und besonderen Theil. Jener umfaßt in zwei Abschnitten die Lehre vom Schönen und die Theorie der Kunst im weitesten Sinne. Das Schöne wird erklärt als Darstellung einer Idee in entsprechender, wahrnehmbarer Form, wodurch die harmonische Thätigkeit der Seelenkräfte erregt wird. Dem Schönen folgt in durchgeführter Entwicklung die Reihe der übrigen ästhetischen Elementarbegriffe. Die Kunsttheorie handelt von dem wesentlichen Umfange ihres Bereiches, dessen Abstufungen, oberstem Grundsatze, den Verbindungsweisen und Unterschieden der darauf bezüglichen Thätigkeiten, der Verschiedenheit der Kunstformen, den allgemeinen Eigenschaften eines Kunstwerkes, den Verbindungen des Künstlers und Kunstfreundes, den Verhältnissen des Stils und der Manier, des Realismus und Idealismus, dem Charakter der griechischen und christlichen Kunst, des Symbols, der Allegorie und der Gesetzlichkeit ihrer Anwendung, zuletzt von dem Eintheilungsgrunde der Kunstgattungen. Der besondere Theil verbreitet sich in größern Umrissen über Malerei, Plastik, Baukunst, Tonkunst, Poesie, Redekunst; im kleinern Maßstabe über Declamation, Mimik, Tanzkunst, Schauspielkunst. Das Dahingehörige ist unter leichtfaßliche Gesichtspuncte gebracht, schreitet in zwangloser Ordnung und nach Maßgabe seiner Wichtigkeit von Anfang bis zu Ende in wohlberechneter Ausführung fort, was bei der Reichhaltigkeit der Behandlung kein geringes Verdienst ist. In dieser Beziehung thut es für allgemeine Brauchbarkeit, innerhalb derselben Raumgränzen, vielleicht keine andere Aesthetik der gegenwärtigen zuvor. Zunächst für akademische Vorlesungen bestimmt, kommt sie, abgesehen von ihrer specifischen Vollständigkeit in Betreff der einzelnen Künste, durch Vermeidung einer abstracten Terminologie, durch lichtvolle Haltung, durch practische Winke, historische Vergleichungspuncte und gangbare Verfahrungsweisen den mannigfaltigsten Bedürfnissen förderlich entgegen. Erfordern die aufgestellten Vorschriften, wie es wegen ihrer Allgemeinheit kaum anders seyn kann, mitunter auch für die volle Statthaftigkeit der Anwendung nähere Bestimmungen; so behalten sie doch für die Aufmerksamkeit den Reiz belebender Probleme. Von vorn herein hätte die philosophische Begründung der Hauptpuncte zum Behufe akademischer Vorlesungen theilweise strenger und ausgiebiger seyn können, ohne dadurch an Klarheit des Zusammenhanges zu verlieren. In Angelegenheiten der Speculation hält sich der Verfasser zwischen der zähen Vorliebe fürs Alte und kecker Neuerungslust in einer glücklichen Mäßigung. Seiner eigenen Erklärung zufolge macht er keine Ansprüche auf durchgängige Originalität, die gewöhnlich um so weniger die Probe besteht, je mehr sie sich laut hervordrängt. Das Verdienst seiner Bemühungen ist nicht zu verkennen in der planmäßigen Anlage des Ganzen, in der treffenden Auswahl, der geschickten Verarbeitung des Bessern und Besten, in den Zeugnissen eines freien Urtheils, in dem Takte für das Gemeinnützige. Der Ton des Vortrags

wechselt nach Verschiedenheit des Gegenstandes, erhebt sich von didactischer Ruhe nicht selten zur Wärme der Empfindung. Die aus den Schriften anerkannter Aesthetiker mitgetheilten Kraftstellen sind als Blumenstücke durch ihren Werth hinlänglich gerechtfertigt. Jeder Kunstgattung ist ihre besondere Literatur beigefügt, mit Beschränkung auf das Brauchbarste.

Ch. A. Grohmann's Aesthetik als Wissenschaft. Leipzig 1830.

System der Aesthetik als Wissenschaft, von der Idee der Schönheit. In drei Büchern, von Christian Hermann Weiße. Zwei Theile. Leipzig 1830.

Der Verfasser hat in der Leipziger Literatur-Zeitung (Jahrg. 1831; Nr. 19) eine allgemeine Ansicht von der Tendenz und dem Inhalte seines Werkes gegeben, auf welche Anzeige sich die gegenwärtige, in Ermanglung anderer Mittel und Wege, beschränken muß. Die Klage über das vielfache Mißlingen und Stocken einer philosophischen Begründung der Aesthetik scheint ihm zunächst darin ihren Grund zu haben, daß die Freiheit und Irrationalität des Schönen und der Kunst zu der Strenge und Gemessenheit der Wissenschaft einen Gegensatz bilde. Er lebt jedoch für seinen Theil in der Hoffnung, dem Ziele wissenschaftlicher Ordnung auf rechtem Wege entgegen gegangen zu seyn, worüber allein im Sinne und Zusammenhange der ganzen Philosophie ein treffendes Endurtheil gefällt werden könne. Ueber dem Streben nach wissenschaftlicher Haltung ist, wie versichert wird, der Reichthum des concreten und besondern Inhalts nicht aufgeopfert worden. Mannigfaltige Bemerkungen und Ideen betreffen das Empirische und Historische der verschiedenen Erscheinungsweisen der Schönheit, und der darauf bezüglichen Kunstformen, so zwar, daß jene nöthigen Falls auch unabhängig von der philosophischen Grundidee und der wissenschaftlichen Totalanlage eine für sich bestehende Auffassung zulassen. Zur nachhaltigen Förderung der Aesthetik kann schwerlich etwas Heilsameres gefunden werden, als eine Behandlungsweise, welche das Interesse der Theorie, des Empirischen und Historischen in ein freies und zugleich natürliches Verhältniß setzt. Je mehr der Blick sich an den Resultaten der Wirklichkeit erweitert und schärft, desto fester wird auch die Speculation unter der Aegide des Thatsächlichen auf ihrem eigentlichen Grund und Boden einherschreiten, geheilt von den Gebrechen der Einseitigkeit, des Leichtsinns und der Anmaßung. Obigen Vortheil will der Verfasser seiner Gesammtansicht vom Wesen der Schönheit zu verdanken haben, indem ihm letztere nicht wie manchem andern Philosophen eine niedere Stufe zur philosophischen Wahrheit, eine Verhüllung oder sinnliche Entkleidung des speculativen Begriffes ist, sondern ein Höheres und Freieres, in welchem die Idee der speculativen Wahrheit selbst nur zur Basis der elementarischen Grundlage dient. Referent ist der Meinung, daß der Verfasser gerade von dem Puncte aus, wo er verschiedene seiner Vorgänger und Nachfolger zu überbieten meint, mit denselben in lebhafte Gränzstreitigkeiten gerathen wird, wenn es nicht bereits geschehen ist, worüber hiesigen Orts das Nähere vielleicht noch zu erwarten steht. Das System zerfällt in drei Theile, jedem ist ein besonderes Buch gewidmet. Das erste Buch handelt von den abstracten oder subjectiven Allgemeinbegriffen der Aesthetik, den Begriffen der Schönheit und Häßlichkeit, der Erhabenheit und Anmuth, des Komischen, des Ideals u. s. w., wobei jedoch diese Allgemeinbegriffe nicht schlechthin als abstracte oder

als Attribute eines noch äußerlichen unbekannten Substrats betrachtet werden, sondern sogleich als Thätigkeit in einer bestimmten geistigen Wesenheit oder Seelenkraft, die unter dem Namen der Fantasie überall streng von der bloßen Einbildungskraft unterschieden wird. Als Stufen der rein subjectiven oder individuellen Fantasiethätigkeit werden aufgeführt: das Schaffen des Schönen in den kindlichen Fantasiespielen, das Schaffen des Erhabenen in dem fantastischen Drange und Streben der Jugend, das Schaffen des Häßlichen oder der fantastischen Schauder- und Gespensterwelt, und endlich die komische Fantasie, welche der Verfasser als den Prozeß der Auflösung oder Zersetzung jener häßlichen oder Gespensterwelt, und ihren Uebergang in die Anschauung und das Bewußtseyn der gemeinen Wirklichkeit betrachtet. Nach der Ansicht des Ref., insofern ihm bei verschlossenen Akten eine bescheidene Muthmaßung gestattet ist, dürfte sich in Angelegenheiten der komischen Fantasie gegen jenen projectirten Auflösungsprozeß Verschiedenes erinnern lassen. Die Fantasiethätigkeit ganzer Völker und Zeitalter gibt den Begriff des Ideals, wobei drei Hauptstufen der weltgeschichtlichen Idealbildung nachgewiesen werden: das antike Ideal, ausgedrückt in der Mythologie der Griechen; das romantische Ideal, der mittelalterlichen Sagenwelt angehörend; das moderne Ideal, bestehend in der philosophisch-ästhetischen Geistesbildung und Denkweise der Modernen. — Das zweite Buch beschäftigt sich mit der Idee der Kunst, als des Uebergangs der subjectiven Fantasiethätigkeit und des darin enthaltenen Schönheitsbegriffes in objectives Daseyn und äußere Wirklichkeit. Hierauf wird eine streng rhythmische und symmetrische Gliederung des Systems der verschiedenen Kunstformen versucht, nach folgendem Schema: 1. Tonkunst; a) Instrumentalmusik, b) Gesang, c) dramatische Musik. 2. Bildende Kunst; a) Baukunst, b) Sculptur, c) Malerei. 3. Dichtkunst; a) epische, b) lyrische, c) dramatische Poesie. Das Princip der Reihenfolge liegt in dem Fortschritte von dem Abstracten zu dem Concretern, oder von dem Einfachern zu dem Zusammengesetztern, beispielshalber gerechtfertigt in Musik und Poesie. Die Schauspielkunst wird wegen ihrer Nicht-Selbständigkeit den Rubriken der dramatischen Poesie und Musik als eine sich ihnen anschließende Kunstfertigkeit vindicirt, mit Ausscheidung der sogenannten verschönernden Künste, deren etwaniges ästhetisches Moment im dritten Buche zur Sprache kommt. — Das dritte Buch verbreitet sich über eine Reihe bisher häufig vernachläßigter Begriffe, obwohl in ihnen, wie es heißt, recht wesentlich die geistige Substanz und Wahrheit, oder der letzte Grund aller schönen Erscheinung zu suchen ist. Dahin gehören die Begriffe des Gemüths, des Talents und des Genies, insofern sie nicht etwa als Aeußerungen psychologischer Kräfte auf äußerliche Weise die Kunstschönheit hervorbringen, sondern individualisirte Thätigkeiten der menschlichen Seele überhaupt sind, gleichsam der menschgewordene Geist der Schönheit. Dem gemäß bilden das wissenschaftliche, so wie das practische Talent und Genie einen und denselben Allgemeinbegriff mit dem ästhetischen. Sodann folgen die Begriffe der Naturschönheit, des physiognomischen Ausdrucks und der Sitte, zusammengefaßt unter der Bezeichnung des objectiven Genies. Dem Begriff des physiognomischen Ausdrucks unterliegt der Begriff des Stils und der Manier, welche das in der Thätigkeit und den Werken der individuellen Geister erscheinende Physiognomische sind, was jedoch nach dem Dafürhalten des Referenten nur unter gewissen Einschränkungen gilt. Den Beschluß macht eine seit Platon, trotz ihrer außer-

ordentlichen Wichtigkeit, in allen Systemen hintangesetzte Idee, die der Liebe. Sie gliedert sich in eine Dreiheit untergeordneter Begriffe, je nachdem sie die platonische Liebe, die Freundschaft und die Geschlechtsliebe ist. Schließlich glaubt der Verfasser — hier redet er billig mit seinen eigenen Worten — daß dieses sein Werk keineswegs etwa die Grundsätze oder Lehren irgend einer vorhandenen philosophischen Schule bekennt und ausführt. Es stellt sich vielmehr den ästhetischen Ansichten derjenigen Schule, der es in Bezug auf Form und Methode zunächst sich anschließt, auf das Entschiedendste entgegen, und hat die Bestimmung, als Theil oder Glied in eine Gestaltung der Philosophie einzutreten, die zwar ihren wesentlichen Zusammenhang mit den bisherigen Systemen nicht verläugnet, aber doch nicht geradezu mit einem oder den andern zusammenfällt.

Aesthetische Feldzüge, von L. Wienbarg. Hamburg 1834.

Ein Feldherr ohne Heer, der mit dem Kanonendonner seiner Feder Schlachten gewinnen will, bleibt jedenfalls auf dem Puppentheater der Zeit eine interessante Figur. Seine Feldzüge bestehen in kleinen militärischen Ausflügen, Wachparaden, Spiegelfechtereien, Herausforderungen und Proclamationen. Erst gegen die Mitte des Buches trifft die Aesthetik einige schwache Anstalten, in den Baracken der folgenden Vorlesungen eine Art von Feldlager für sich und ihre Zuhörer aufzuschlagen; früher ist sie zur Erholung bei den Hellenen, den Römern, im deutschen Mittelalter umhergeschwärmt, hat sogar an den Ufern des Ganges Lotuspflanzen gepflückt, und mit Krischnas, Wuschiffa, Wischwamitra, Wischnu, Trichunko Unterhaltungen gepflogen. Nichts zu denken, so heißt es unter andern, war die höchste Aufgabe der Yogalehre. Es lohnte schon der Mühe, eines solchen Resultates wegen die reiselustige Aesthetik nach Indien zu schicken; der Erfolg rechtfertigt die Strapatzen des Marsches. Um eine strategische Basis für seine Operationen brauchte sich der Verfasser nicht zu bekümmern; wer den Muth, die Geschicklichkeit besitzt, gleich im ersten Aufbruch auszureißen und das Weite zu suchen, hat für sein Feldherrntalent mehr als zu viel gethan. Eine Hauptausbeute der historisch-ästhetischen Irrsale besteht in der Entdeckung, daß unsere Zeit der Zeit des Kaisers Julian gleiche, angeblich in so überraschenden Zügen, daß wir darin eine wunderbare Fügung des Schicksals erkennen sollen. Da hat sich das Schicksal aus Gefälligkeit für die Würfelspiele Wienbargs eine schwere Last aufgeladen; es muß ganz aus seiner Art schlagen, sich völlig zu Grunde richten, wenn es die Wahrheit des ausgesprochenen Orakels retten will. Julians Bart, eine Wildschur, die er zu Ehren der Philosophie trug, ist einem heutigen Perückengeflecht ungleich ähnlicher, als jene Kaiserzeit der unsrigen. In Hinsicht auf das Mittelalter wird das Triolett von Andacht, Frauenliebe und Ritterehre in längstbekannten Reimen abgesungen. Wer, wie Wienbarg, Pansch für ein neues, kräftigeres Menschengeschlecht brauen will, sollte dazu keine längst ausgepreßten Citronen nehmen; er werfe die vertrockneten Schalen lieber in eine Sauce. Was gelegentlich von der deutschen Sehnsucht gesagt wird, fällt aus der Tonart des Ganzen, gränzt an ein verdächtiges Himmeln. Das Bild des griechischen Alterthums verzieht sich durch die Art, wie es unserer Gegenwart zum Beispiele der Wiederbelebung dienen soll, in eine Anamorphose. Das Protestiren gegen die in manchem Betracht unverkennbaren Krankheitsformen der Zeit ist kein Heilmittel, ermangelt außerdem einer richti-

gen Diagnose. Mit Zauberflüchen der bloßen Negation wird für die Sache der Menschheit nichts gewonnen, sie gehören zu den Modethaten eines sich selbst anbetenden Egoismus. Und warum muß die Aesthetik in ihren Lehrjahren von einem Volke zum andern wandern? Sie soll sich in dem Grundgesetz der Weltanschauung orientiren. Wienbarg's Weltanschauung ist zum Unglücke auf dem einen Auge blind, auf dem andern schielt sie, kurz nach ihrem Auftritte legt sie sich unter dem Katheder des Docenten zu Bette, sieht ihren Vater noch einige Mal blinzelnd an, und entschläft darauf, um nie wieder aufzuwachen. Das ist der Sinn und das Ziel ihrer historischen Vorbereitung. Die Aesthetik ist dem Verfasser die allgemeine Lebekunst; sie soll, wie es heißt, die Tochter der Moral und die Gouvernante einer neuen, unmittelbar aus dem Nichts entsprungenen Zeit seyn. Das Leben, sagt er, ist des Lebens höchster Zweck. Das möchte hingehen, wie so vieles Andere von gleicher Art, wenn die Lebekunst nicht Zuhörern und Lesern den Beweis ihres Daseyns schuldig bliebe. So treibt sie mit der Erwartung des Publicums nicht bloß ein falsches, sondern auch ein feigherziges Spiel. Der Katheder wird plötzlich zur Tribune; sammeln wir die goldenen Worte des Sprechers: Betrachte ich also die Frage, was uns gegenwärtig als Aesthetik noch bleibt damit, daß ich sage: die alte Aesthetik für die, die ihrer noch nicht überdrüßig geworden sind, für die andern aber das leise ästhetische Gefühl, das im Schooß der Zeit sich regt, das prophetische Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung, das sich von Tag zu Tage bewußter und deutlicher wird, die Einleitung zur künftigen Aesthetik. — Wienbarg ist der alten Aesthetik keineswegs so überdrüßig, als er vorgibt, er hat es nicht verschmäht, sie im Verfolge seiner Vorlesungen um Almosen zu ersuchen, noch viel weniger darf man ihn zu den Propheten einer neuen zählen. Er weissagt zwar aus dem Läuten der Glocken, kann aber nicht sagen, wie viel Uhr es an dem Zifferblatte ist. Wenn ihn nun die alte Aesthetik anwiderte, und er sich dessen ungeachtet gezwungen sah, sie hin und wieder zu brandschatzen; wenn er auf der andern Seite auch nicht der Mann war, aus den Morgenstrahlen frischer Weltanschauung eine neue zu schaffen: woher nahm er den Entschluß, nach dem Commandostabe zu greifen? Auf dergleichen Lehrer der Lebekunst lassen sich Goethe's Worte anwenden:

Was heißt das für ein Leben führen,
Sich und die Jungen ennuyiren.

Anstatt das Schöne zu erklären oder irgend eine Auskunft darüber zu geben, gleichviel in welchem Sinne, unterscheidet es Wienbarg von dem Nützlichen, Angenehmen und Interessanten. Vom Guten konnte nicht die Rede seyn, da es zu Folge einer frühern Bezeichnung in der Mitte des Schönen lebt. Das läßt sich in einem gewissen Sinne hören; wie wird aber damit die verlangte Emancipation des Fleisches bestehen? Ohne eine genauere Gränzbestimmung droht das Gute solchergestalt ein Galimathias und das Schöne ein Unding zu werden. Das Interessanteste ist, wie es weiter heißt, dasjenige, was sich dem Schönen beigesellt, ohne selbst das Schöne zu seyn. In diesem Sinne sind die ästhetischen Feldzüge des Verfassers unbezweifelt höchst interessant. Bei den Gastgeboten jugendlicher Schönheit sollten freilich alte abgestandene Bissen, an denen sich die Aesthetik bereits müde gekaut hat, nicht abermals herumgegeben werden; wenn jedoch die Fortschritte der Weltanschauung und Lebekunst dabei auf dem Spiele stehen, so kann auch das Recitativ der langen Weile interessant wer-

den. Die Schönheit soll kein ideelles Element haben (S. 149). Dessen ungeachtet hält Wienbarg in der vierzehnten Vorlesung eine Casualpredigt über den Goethe'schen Text: der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Ruht denn nicht jedes Bedeutende zuletzt auf einem ideellen Grunde? Hat Goethe nicht überall darauf hingewiesen, wo er von den letzten Bedingungen des Schönen handelt? Geht der angeführte Aphorismus in seinem Zusammenhange auf etwas Anderes hinaus? Wie wenig der Verfasser sich selbst versteht, zeigt er in den von der Schelling'schen Naturphilosophie gemachten Anwendungen. Seine Darstellung ist übrigens frisch, gewandt, leicht hinschwebend, nicht ohne Witz.

A. E. Umbreit. Zur Aesthetik. Untersuchung und Berichtigung. Heidelberg 1834.

Freie Vorträge über Aesthetik, gehalten zu Zürich 1834, von Dr. Eduard Bobrik.

Der Verfasser schmeichelt sich mit dem Gedanken, durch die Anwendung von Herbart's Grundsätzen, namentlich seiner Psychologie, der Aesthetik einen wissenschaftlichen Gewinn verschafft zu haben. Nun blicken Herbart's Ideen wohl an einigen Stellen durch, ermangeln aber im Zusammenhange eines natürlichen, festen Verbandes. Auch Schiller ist vielfach benutzt worden, besonders in der Lehre vom Erhabenen. Hie und da ist auch von Schelling's Ansichten die Rede, aber in einer Art, welche nicht geeignet ist, die Begriffe mehr aufzuklären. Mitunter halten die Ueberschriften der Vorlesungen nicht Wort, indem sie das Wichtigste unterschlagen. Diese Behauptung gilt von der Vereinigung des Erhabenen mit dem Schönen, vom Häßlichen und Niedrigen, als Gegentheil des Schönen und Erhabenen, insofern sie dessen ungeachtet bei Kunstwerken zuläßig seyn sollen. Der Inhalt dreht sich größtentheils um die Bestimmungen der ästhetischen Scala, das Einfache, Große, Kolossale u. s. w. Das Romantische soll im Empfindsamen und Wunderbaren liegen. Humoristisch soll die zugleich tragische und komische Auffassung des Schicksals seyn. Von der Schönheit, sagt der Verfasser, sie sei ein solcher Contrast, daß entweder der Gegensatz der contrastirenden Elemente das ihnen vorhandene Gleiche überwiegt, oder das letztere gerade das an ihnen Entgegengesetzte unmerkbar macht, ohne sie deßhalb als Eins erscheinen zu machen. Warum soll aber das Schöne einzig und allein in einem Contraste bestehen? — Das Ganze beschränkt sich auf die allgemeine Theorie der Aesthetik. Freie Vorträge können in Ton und Behandlung allerdings eine gewisse Nachsicht ansprechen, sie müssen aber darum doch von fern nach wissenschaftlicher Bedeutung und Haltung streben, sonst laden sie trotz alles Bilderschmuckes den Vorwurf der Ungebundenheit auf sich, dem die gegenwärtigen bei aufmerksamen Lesern schwerlich entgehen werden.

Die Aesthetik, aus dem Gesichtspuncte gebildeter Freunde des Schönen. Vorlesungen, gehalten zu Bremen, von Dr. W. E. Weber. 2 Thle. 1834 — 35.

Vorlesungen zu beurtheilen, die ursprünglich an eine bestimmte Zuhörerschaft gerichtet, späterhin aus dem Kreise leichter, geselliger Mittheilung ihren Weg in das größere Publicum nehmen, wo selbst bei mäßigen Forderungen dennoch strengere Gesetze gelten, als die

Ansprüche einer genügsamen Bildung innerhalb ihres Weichbildes aufzustellen pflegen, bleibt jedenfalls ein verfängliches Geschäft, und wird um so mißlicher, je mehr dergleichen Localästhetiken in einem sichtbaren Zuwachse begriffen sind. Der Verfasser wendet sich von Zeit zu Zeit in gewissen Höflichkeitsparabasen an sein Auditorium; diese hätte er bei der Veröffentlichung seiner Vorlesungen ohne Erbarmen streichen sollen. Eine Captatio benevolentiae mag an Ort und Stelle ihr Theil Wirkung hinnehmen; nicht so bei auswärtigen Lesern. Eben so überflüssig sind beim Anfange der einzelnen Vorlesungen die Recapitulationen aus dem Vorhergehenden; sie stoßen die Aufmerksamkeit zurück, anstatt sie zu beleben. Eine störende Zugabe sind ferner die häufigen Abschweifungen, zumal an Stellen, wo Aufgabe und Zusammenhang sich aufs Bestimmteste dagegen erklären. Das geschriebene Wort genießt ungleich geringere Vergünstigungen als das gesprochene. Den Vorbegriffen der Aesthetik schließt sich die Behandlung der einzelnen Kunstdisciplinen in loser, oft sprunghafter Verbindung an, was mit dem Zwecke der Popularität, der Rücksicht auf das Vergnügen der Zuhörer, den Entscheidungen der Lesewelt gegenüber, schwerlich ganz entschuldigt werden kann, da letztere ähnliche Beispiele der Ungebundenheit, im Wechsel mannigfaltiger Formen, bereits bis zur Uebersättigung gekostet hat. Am meisten und besten ist der Poesie das gehörige Recht widerfahren; die übrigen Künste werden nur nach willkürlich gewählten Standpuncten fragmentarisch betrachtet. Eine auffallende Schwäche der Behandlung, wo nicht gar eine entschiedene Abneigung gegen Schärfe des Denkens, zeigt sich in Bestimmung der ästhetischen Begriffe. Mag Weiße als Philosoph von Profession und Recensent gegenwärtiger Vorlesungen (Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, 1835, Nr. 100) die Saiten seines Urtheils auch zu hoch gespannt haben, so wird ihm doch jeder Unbefangene zugeben, daß der Verfasser im Vertrauen auf seinen natürlichen Seherblick mit mehren wichtigen Gegenständen, wie zum Zeitvertreibe, ein flüchtiges Spiel getrieben hat. Das Schöne erklärt er für das an sich Eine und untheilbare göttliche Leben, insofern es sich in der Erscheinung, in und an individuellen Gegenständen kund gibt, wo es sich denn durch eine in sich selbst bestehende freie Genüge, Uebereinstimmung mit sich selbst und wohlgefälliges Daseyn offenbare. Abgesehen von der Vieldeutigkeit des göttlichen Lebens in Ermanglung einer genauern Bestimmung: wie läßt sich dessen Einheit und Untheilbarkeit mit den verschiedenen Stufen und Gattungen des Schönen bis zur überzeugenden Wahrheit vermitteln? Ohne den Versuch einer solchen Nachweisung ist die Erklärung nichts weiter als ein hingeworfener Einfall. Der Begriff des Ernstes soll das Vorwalten des Ursprünglichen und Seelenhaften in unserm Bewußtseyn bezeichnen, jener des Scherzes oder der Fröhlichkeit hingegen den Zustand, wo sich unser Bewußtseyn der Gewißheit des physischen Ichs überläßt. Da hat das physische Ich einmal zu seinem Schaden die Theorie des Lächerlichen mit der Praxis verwechselt. Weit gehaltreicher sind die Vorlesungen unter dem Gesichtspuncte des Reinliterarischen; von dieser Seite lassen sie sich dem Leserkreise, welchen sie zunächst vor Augen haben, nicht nur als gültig, sondern auch als anziehend empfehlen. Glücklicher Weise ist das philosophische Element auf einen so geringen Haushalt eingeschränkt, daß der Genuß der literarischen Ausbeute dadurch nicht sonderlich verkürzt wird. Hervorstechendes Interesse gewähren insbesondere die historischen Winke, Erläuterungen, Beobachtungen, Vergleichungen, in

denen sich der Verfasser als Kenner des Alterthums ausspricht. Seine kritischen Grundsätze erinnern vielfach an bewährte Vormänner, ohne deßhalb die Freiheit des eigenen Urtheils zu beeinträchtigen. Für Goethe nimmt er unterdessen Partei bis zur unbedingten Verehrung, wagt es, ihn mit Sophokles auf gleiche Stufe der Vollendung zu stellen; womit er offenbar, da dabei nur von der Tragödie die Rede seyn kann, des Guten zu viel thut. Seine literarische Gesinnung ist männlich, fern von den Extremen unserer Zeit, der Ton der Mittheilung lebendig, bei Gelegenheit munter, zuweilen auch pikant, doch fließt er häufig von phraseologischem Honigseim über.

Die theoretisch-practisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen oder Aesthetik. Ein Handbuch zum Selbststudium, von Hermann v. Keyserlingk. Leipzig 1835.

Der Verfasser meint in der doppelten Gestalt seiner theoretisch-practischen Aesthetik einen Glücksfund gemacht zu haben. Sein Nord- und Südamerika ist indessen schon längst entdeckt und in einer Menge von hydrographischen und oreographischen Karten ans Licht gefördert worden. Der dritte Theil seiner Arbeit, oder die theoretische Erörterung des Begriffs vom Schönen, ist von hinten betrachtet ein Auswuchs, er sollte in einer organischen Entwicklung an der Spitze des Ganzen stehen. Zwar kommt er auch wirklich dort vor, aber nicht gehörig begründet und geschieden, sondern verschmolzen mit dem Begriffe des Vollkommenen, und zwar mehr in theologischer als philosophischer Methode Nicht leicht wird Jemand dem Verfasser zugeben, daß er die Aesthetik auf eine neue, vollständige und genügende Weise behandelt habe. Zum Selbstudium, wenn man darunter den ersten Anlauf versteht, mag das Buch allenfalls hinreichen. Die historischen Notizen dürften manchen Lesern willkommen seyn.

Johann Joachim Eschenburg's Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Fünfte, völlig umgearbeitete Ausgabe, von Dr. Moriz Pinder. Berlin 1836.

Die erste Auflage des Buches erschien in Berlin 1783 als: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, die zweite 1789, die dritte 1803, wo die schönen Wissenschaften das Gewand der schönen Redekünste anlegten, übrigens ihre Gestalt mit geringen Abänderungen beibehielten, dasselbe auch in der vierten, den Mahnungen der Zeit zum Trotz, offen zur Schau trugen. Das Buch hat sich durch die Oekonomie seines Planes, seines Geistes und Umfanges, durch die Anlockungen eines bequemen, sicher thuenden Eklekticismus, und die Aussprüche eines nüchternen Hausverstandes, durch das Ansehen der Gewohnheit, vielleicht auch durch den beliebten Namen des Verfassers, seitdem so fest in der Gunst des Publicums behauptet, daß eine fünfte Auflage nöthig wurde, um der fortwährenden Nachfrage erwünschtermaßen entgegen zu kommen. Sie heißt mit Recht eine völlig umgearbeitete. Die Firma des Geschäftes ist geblieben, dieses selbst ein ganz anderes geworden. Eschenburg redivivus würde wahrscheinlich Bedenken tragen, von der unter seinem Namen aufgebauten Wohnung Besitz zu nehmen. Ueber die Grundsätze der Umarbeitung gibt das Vorwort Rechenschaft. Der Bearbeiter hat eben so gut die Schwächen des vorgefundenen Werkes, als die einer durchgreifenden Verbesserung entgegenstehenden Schwierigkeiten erkannt. »Gegenwärtige Theorie war« — sagt der Herausgeber —

»eine schlichte Darstellung der in der Zeit geltenden Kunstregeln. So ist auch jetzt der Titel zu fassen, das Buch soll für die gegenwärtige Zeit seyn, was es bei seinem ersten Erscheinen vor mehr als einem halben Jahrhundert gewesen.« Das Gleiche auf dem Wege bloßer Umschmelzung leisten zu wollen, ist für ein gewagtes Unternehmen zu erklären, wenn von einer ebenmäßigen Durchbildung des verwitterten Ganzen die Rede ist. Im Allgemeinen hat der Bearbeiter seine Aufgabe mit Glück und Einsicht gelöst. Wo dieß ihm weniger gelungen ist, da haben ihn sichtbar die vorgezogenen Schranken und die noch streitigen Ansichten der Gegenwart gehemmt. Ohne seine Selbständigkeit aufzuopfern, folgt er bis auf einen gewissen Punct den Einflüssen der neuern und neuesten Speculation, unter andern, wie es scheint, besonders den Richtungen Solger's und Hegel's, was aus einzelnen Anführungen erhellen dürfte. Da er aber gezwungen war, sich zunächst auf die Resultate der Untersuchung einzuschränken, so behalten diese aus Mangel der Entwicklung im Zusammenhange der Theorie etwas Willkürliches und Schwankendes. Der Abstand unserer ästhetischen Denkart von der Bildungsweise Eschenburgs und seiner ehemaligen Geistesgenossen, ist überhaupt zu groß, als daß es möglich wäre, mit letzterer bei dem Versuche eines stetigen Parallelismus überall gleichartig Schritt zu halten. Das Schöne wird als unmittelbare Gegenwart der Idee in der einzelnen Erscheinung bezeichnet. Wo die Erscheinung über sich hinausweiset, indem sich die Idee noch nicht ganz in sie herabgesenkt hat, oder mit ihr Eins geworden ist, sondern zum Theil von ihr bloß angedeutet wird, da soll Erhabenheit walten. Wodurch sind wir aber versichert, daß die einzelne Erscheinung absolut von der Idee des Schönen durchdrungen, ganz und gar von ihr gesättigt ist? Wenn es darüber an dem nöthigen Creditiv fehlt, sieht es mit dem angenommenen Unterschiede zwischen dem Schönen und Erhabenen offenbar mißlich aus. Meistens stehen dergleichen Behauptungen unter dem Texte in Anmerkungen, wo sie zur Erweckung eines tiefern Nachdenkens dienen können, mögen sie auch auf dem umgepflügten Acker Eschenburg's nicht ganz an ihrem Platze seyn. Sonst hat das Bestreben auf dem Felde der Gegenwart, so viel die Verhältnisse es erlaubten, einen höhern Standpunct der Erkenntniß zu gewinnen, derselben Stoff und Behandlungsweise zu unterwerfen, in vielfacher Hinsicht gute Früchte getragen, unter andern in der Klarheit und Bündigkeit der Erklärungen. Entfernt von hohlen Terminologien, empfangen sie oft ein besonderes Licht von ihrer Stellung und Umgebung. An geeigneten Orten sind in der Kürze vollgiltige Aeußerungen von fremder Hand eingeschaltet worden, wie denn die Bezugnahme auf die Meister im ästhetischen Wissen überall mehr oder weniger durchleuchtet. Die Anordnung des Buches darf, da sie in den Hauptumrissen die ursprüngliche geblieben ist, als bekannt vorausgesetzt werden. Die Rhetorik scheint, obwohl sie wesentliche Verbesserungen erfahren hat, der Poetik an Durchbildung etwas nachzustehen, z. B. in der Tropenlehre. Der Uebergang, die Erzeugung der poetischen Kunstgattungen, ist mit Einsicht und Liebe hervorgehoben und dadurch einer starren Classification zweckmäßig vorgebeugt worden. Nur will dasjenige, was von der didactischen Poesie gesagt wird, mit anderweitigen Behauptungen nicht ganz zusammenstimmen. Die Theorie der didactischen Poesie muß, wie es scheint, divinatorisch ausgemittelt werden, soll sie ihre Stelle wahrhaft behaupten, und mit der bisherigen, so wie mit der

künftigen Praxis im Einverständnisse leben. Was die poetische Literatur betrifft, so ist sie nach vielen Seiten hin erweitert worden, am meisten durch Beachtung des Orients. Die Ausgaben der alten Classiker sind mit Auswahl angegeben und nachgetragen worden. Den betheiligten Freunden der Eschenburgischen Theorie ist die gegenwärtige, als eine durchaus verbesserte, mit Sicherheit zu empfehlen.

H e g e l.

G. W. F. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Dr. F. G. Hotho. Erster Band. Berlin 1835.

Ueber die Art und Weise, wie gegenwärtige Vorlesungen aus den eigenen Heften Hegel's, und den nachgeschriebenen seiner Zuhörer, theils im Wege sorgfältiger Vergleichungen, theils durch schonende, dem Geiste des Ganzen angemessene Nachhilfe, entstanden sind, gibt die Vorrede des Herausgebers genügende Auskunft. Im Besitze der erforderlichen Materialien, seit einer Reihe von Jahren mit Hegel durch freundschaftlichen Umgang verbunden, vertraut mit dessen philosophischem System, so wie mit der Weise und den Eigenheiten seines mündlichen Vortrags, meint Hotho für den authentischen Gehalt des Dargebotenen hinlänglich bürgen zu können, was man ihm mit der Einschränkung wird glauben dürfen, daß der naturgemäße Unterschied zwischen Meister und Schüler bei jedem Geschäft von zweiter Hand nie vollkommen zu verwischen ist. Nach Versicherung des Herausgebers bemühte sich Hegel zuletzt angelegentlicher um Popularität der Darstellung als früherhin; wenn daher aufmerksame Leser seiner Schriften ihn dießmal nicht in seiner alten, schwerfälligen Gestalt wieder erkennen sollten, so mögen sie den veränderten Eindruck in der Hauptsache auf Rechnung des veränderten Strebens setzen. So weit es möglich war, hat sich der Herausgeber jede fremdartige Einmischung von seiner Seite streng untersagt, die historische Treue mit Recht über Alles setzend. Da der zweite Theil der Vorlesungen noch auf sich warten läßt, so ist es unmöglich, schon jetzt auf den Bau des Ganzen einzugehen, ohne der Zukunft eigenmächtig vorzugreifen. Einige Bemerkungen mögen der allgemeinen Charakteristik des Buches vorangehen. Es tritt in der gesammten Literatur der Aesthetik durch seine wesentlichen und eigenthümlichen Vorzüge so bedeutend hervor, daß eine gedrängte Uebersicht des Inhaltes unerläßlich ist, um so mehr, je weniger die Anzeige in den vorgeschriebenen Schranken der Mittheilung von dem Reichthum des Sächlichen und dem Geiste der Behandlung einen entsprechenden Begriff zu geben vermag. Die Einleitung beabsichtigt für das Verständniß des Folgenden eine Art von Propädentik. Hierauf beschäftigt sich die Eintheilung mit den drei Hauptgliedern der Wissenschaft, zuvörderst mit dem allgemeinen Theile. Er hat, wie es heißt, die allgemeine Idee des Kunstschönen als des Ideals, im gleichen das nähere Verhältniß desselben zur Natur auf der einen, zur subjectiven Kunstproduction auf der andern Seite zu seinem Inhalt oder Gegenstande. Zweitens entwickelt sich aus dem Begriffe des Kunstschönen ein besonderer Theil, insofern sich die wesentlichen Unterschiede, welche dieser Begriff in sich enthält, zu einem Stufengange besonderer Gestaltungsformen entfalten. Drittens ergibt sich ein letzter Theil, welcher die Vereinzelung des Kunstschönen zu beachten hat, indem die Kunst zur sinnlichen Realisation ihrer Gebilde fortschreitet, und zu einem System der einzelnen Künste und deren Gattungen und Arten sich abrundet. — Die Einleitung zerfällt in

folgende Hauptansichten: I. Begränzung der Aesthetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst. II. Wissenschaftliche Behandlungsarten des Schönen und der Kunst. III. Begriff des Kunstschönen. Gewöhnliche Vorstellungen von der Kunst. 1) Das Kunstwerk, als Product menschlicher Thätigkeit. 2) Das Kunstwerk, als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen. 3) Zweck der Kunst. Historische Deduction des wahren Begriffs der Kunst; 1. die Kantische Philosophie; 2. Schiller, Winkelmann, Schelling; 3. Ironie.

Erster Theil. Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal. Stellung der Kunst im Verhältniß zur endlichen Wirklichkeit, und zur Religion und zur Philosophie. — Erstes Kapitel. Begriff des Schönen überhaupt. Die Idee. Das Daseyn der Idee. Die Idee des Schönen. — Zweites Kapitel. Das Naturschöne. A. Das Naturschöne als solches; 1) die Idee als Leben; 2) die natürliche Lebendigkeit als schöne; 3) Betrachtungsweisen derselben. B. Die äußere Schönheit der abstracten Form und abstracten Einheit des sinnlichen Stoffes; 1) die Regelmäßigkeit, Symmetrie, Gesetzmäßigkeit, Harmonie; 2) die abstracte Einheit des sinnlichen Stoffes. C. Mangelhaftigkeit des Naturschönen; 1) das Innere im Unmittelbaren als nur Inneres; 2) die Abhängigkeit des unmittelbaren einzelnen Daseyns; 3) die Beschränktheit desselben. — Drittes Kapitel. Das Kunstschöne oder das Ideal. A. Das Ideal als solches; 1) die schöne Individualität; 2) Verhältniß des Ideals zur Natur. B. Die Bestimmtheit des Ideals. I. Die ideale Bestimmtheit als solche; 1) das Göttliche als Einheit und Allgemeinheit; 2) als Götterkreis; 3) Ruhe des Ideals. II. Die Handlung; 1) der allgemeine Weltzustand; a) die individuelle Selbständigkeit, Heroenzeit, b) gegenwärtige prosaische Zustände, c) Reconstruction der individuellen Selbständigkeit; 2) die Situation; a) die Situationslosigkeit, b) die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit, c) die Collision; 3) die Handlung; a) die allgemeinen Mächte des Handels, b) die handelnden Individuen, c) der Charakter. III. Die äußerliche Bestimmtheit des Ideals; 1) die abstracte Aeußerlichkeit als solche; 2) das Zusammenstimmen des concreten Ideals mit seiner Aeußerlichkeit; 3) die Aeußerlichkeit des Ideals im Verhältniß zum Publicum. C. Der Künstler; 1) Fantasie, Genie, Begeisterung; 2) Objectivität der Darstellung; 3) Manier, Stil, Originalität. — Zweiter Theil. Entwicklung des Ideals zu den besondern Formen des Kunstschönen. Einleitung und Eintheilung. Erster Abschnitt. Die symbolische Kunstform. Vom Symbol überhaupt. Eintheilung. — Erstes Kapitel. Die unbewußte Symbolik. A. Unmittelbare Einheit von Bedeutung und Gestalt; 1) Religion Zoroasters; 2) unsymbolischer Typus derselben; 3) unkünstlerische Auffassung und Darstellung. B. Die fantastische Symbolik; 1) die indische Anschauung von Brahman; 2) Sinnlichkeit, Maßlosigkeit und personificirende Thätigkeit der indischen Fantasie; 3) Anschauung von Reinigung und Buße. C. Die eigentliche Symbolik; 1) ägyptische Anschauung und Darstellung der Todten, Pyramiden; 2) Thierdienst und Thiermasken; 3) vollständige Symbolik; Memnonen, Isis und Osiris, Sphinx. — Zweites Kapitel. Die Symbolik der Erhabenheit. A. Pantheismus der Kunst; 1) indische Poesie; 2) muhamedanische Poesie; 3) christliche Mystik. B. Die Kunst der Erhabenheit; 1) Gott, als Schöpfer und Herr der Welt; 2) die entgötterte endliche Welt; 3) das menschliche Individuum. — Drittes Kapitel. Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform. A. Vergleichungen, welche vom Aeußerlichen anfangen; 1) Fabel; 2) Parabel, Sprichwort, Apolog; 3) Verwandlungen. B. Vergleichungen, welche in ihrer Verbildlichung mit der Bedeutung beginnen; 1) Räthsel; 2) die Allegorie; 3) Metapher, Bild, Gleichniß. C. Das Verschwinden der symbolischen Kunstform; 1) das Lehrgedicht; 2) die beschreibende Poesie; 3) das alte Epigramm.

Aus vorstehendem Schema ergibt sich, daß der zweite Theil noch nicht vollständig erschienen ist. Je höher Philosophen in der öffentlichen Meinung stehen, desto mehr ist bei jeder Einrede, werde sie noch so bedingt ausgesprochen, der Vorwurf zu befürchten, die Verneinung des Bejahten beruhe auf einem bloßen Mißverständnisse. Dieser Waffe bedienen sich insbesondere fortwährend die Anhänger Hegel's gegen ihre Widersacher. Ref. ist zwar weit von der Einbildung einer Oppositionsrolle entfernt, worauf bloße Bemerkungen unmöglich ein Recht geben können; um aber den Lesern die Entscheidung und sich selbst die Freiheit des Urtheils zu erleichtern, wird er die Acten der Vorlesungen so weit beifügen, als sie hierher gehören. Hegel stellt das Kunst-

schöne als das Höhere schlechthin dem Naturschönen gegenüber, während Schelling dem einen und andern in Beziehung auf das Gesetz ihrer Existenz das gleiche Recht widerfahren läßt. Sollte es sich nun mit der relativen Unterordnung des Naturschönen wirklich anders verhalten, als Hegel zugeben will, so wäre damit die Anlage seines Systems nach jener Seite hin bedenklich erschüttert. Hegel sagt: Die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit; um so viel also der Geist mit seinen Productionen höher steht, als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel ist auch das Kunstschöne höher, als die Schönheit der Natur. Dagegen scheint schon die Unmöglichkeit zu sprechen, den Gegensatz zwischen beiden in Gedanken bis zur absoluten Trennung durchzuführen und in solcher festzuhalten. Eine reine Naturschönheit, durch und durch abgelöst von dem menschlichen Geiste, ausschließend in sich selbst bestehend, ist ein Unding, liegt über die Gränzen aller möglichen Wahrnehmung hinaus. Soll die Naturschönheit für uns etwas Faßliches, überhaupt etwas Wesenhaftes seyn, so muß sie sich in unserem Bewußtseyn irgendwie vermenschlichen, und vermöge der Thätigkeit des Geistes eine Gestalt annehmen, die ihm und ihr selbst, kurz dem Momente gegenseitiger Bedingung gemäß ist. Sonach wird auch die Naturschönheit uranfänglich im Geiste empfangen, und im Fortgange eines glücklichen Prozesses ausgeboren. Aus welchem Grunde, mit welchem Befugniß soll also die Prärogative des Geistes lediglich auf die Kunstschönheit bezogen werden? Muß scharfe, richtige, erschöpfende Wahrnehmung nicht jeder Kunstschöpfung vorangehen, soll anders in ihr der Geist lebendiger Schönheit wohnen? Schließt nicht das Auffinden, Zusammenstellen, Verschmelzen des Naturschönen von Seite des Betrachtenden oder Genießenden ebenfalls den Keim einer künstlerischen Thätigkeit in sich, wie groß auch der Abstand zwischen ihr und der Schöpferkraft des Genius seyn mag? Und wenn die Kunst für vollendet gilt, wenn sie in rechter Weise den Schein des Natürlichen wiedergibt: wie läßt sich zwischen beiden in der Theorie eine schroffe Schranke ziehen? Winke sachkundiger Beobachter über die Art und Weise, den Schönheiten der Natur beizukommen, würden der Aesthetik zur weitern Ausbildung gar sehr zu Statten kommen. Uebrigens begreift es sich, warum Hegel die Kunstschönheit auf Kosten der Naturschönheit erhebt. In Beziehung auf's Ideelle hat das an und für sich Sein des Darzustellenden im Sinne Hegel's allein unbedingten Werth. Hätte er wirklich gezeigt, wie die Kunst in den Besitz dieses unendlichen Gutes kommen kann, so wäre der Stein der Weisen glücklich gefunden; er begnügt sich aber damit, die Sache als ein wesentliches Bedürfniß der Aesthetik abstract zu beschreiben, anstatt seine wahrhafteste Wirklichkeit entschlossen beim Arme zu nehmen, und sie als solche dem Inbegriffe der Naturerscheinungen einzuverleiben. Er sagt vortrefflich, wie das Kunstverhältniß seyn soll, aber die Möglichkeit, dasselbe theoretisch zu verwirklichen, ist durch seine Bemühungen nicht klar geworden. Endlich durfte er das Naturschöne nicht so beliebig ohne alle tiefere Nachweisung in den Hintergrund verweisen; zwar verspricht er, sich deßhalb später zu rechtfertigen, Ref. hat aber in dieser Beziehung keine Auskunft gefunden, bei welcher er sich beruhigen könnte. Nach seinem unvorgreiflichen Dafürhalten bleibt jede Theorie des Kunstideals unsicher und unvollständig, so lange ihre Betrachtungsweise zum Behufe der Anwendung und ihres Stufenganges nicht kritisch festgestellt

wird. Bei einem solchen Versuche wird sich von selbst die Nothwendigkeit ergeben, auf die genetische Entwicklung des Ideellen im ganzen Umfange seiner Bestimmungen eine stete und gleiche Rücksicht zu nehmen. Ist das Universum vergleichungsweise als ein Kunstwerk des Schönen anzusehen, wie darf und kann der Mensch das Kunstschöne, gestützt auf die schwache Autorität des ipse feci, unbedingt über das Naturschöne erheben? Die angemessene Vermittlung der beiden Lebenselemente ist offenbar eines der schwersten Probleme, darum bleiben unsere Aesthetiker entweder beim Allgemeinsten stehen, oder sie weichen der nothwendigen Untersuchung mit dialectischen Seitenwendungen aus. Sind die obigen Einwendungen nicht ohne alles Gewicht, so dürfte vorliegendem Systeme von vorn herein eine umfassendere Anordnung zu wünschen seyn. Ueberhaupt scheint es Hegel's Aesthetik, so viel Referent einzusehen vermag, an einem wissenschaftlichen Anfange zu fehlen. Das Kunstschöne ist da, man weiß nicht wie; es trifft die ernstlichsten Zurüstungen, sich in verschiedene Zweige auszubreiten, und man begreift nicht, von welchem Puncte es denn eigentlich ausgeht, wie es sich mit dem allgemeinen Begriffe des Schönen und seiner Construction verhält. Vorläufige Herübernahmen aus den Resultaten der Erfahrung und ästhetischen Thatsachen, reichen zu dem Ende nicht aus. Nach dieser Seite hin ist die Einleitung ohne Zweifel ungenügend. Man will mit Recht den bestimmten Ort kennen lernen, wo der Begriff des Schönen im Zusammenhange der Philosophie und seines partiellen Systems entsteht, zur entscheidenden Giltigkeit gelangt. Diese Deduction, deren Unabweislichkeit Hegel, nach seinen eigenen Erklärungen zu urtheilen, sehr wohl gefühlt hat, ist umgangen worden. Die Data zum Beweise des Gesagten lassen sich aus den Geständnissen des Verfassers ohne Mühe zu Protocoll bringen. So heißt es, die Philosophie hat einen Gegenstand nach der Nothwendigkeit zu betrachten, und zwar nicht nur nach der subjectiven Nothwendigkeit oder äußern Ordnung, Classification u. s. w., sondern sie hat den Gegenstand nach der Nothwendigkeit seiner eigenen Natur zu entfalten und zu beweisen. Erst diese Explication macht überhaupt das Wissenschaftliche einer Betrachtung aus. Insofern aber die objective Nothwendigkeit eines Gegenstandes wesentlich in seiner logisch-metaphysischen Natur liegt, kann übrigens, ja es muß selbst bei der isolirten Betrachtung der Kunst, die so viele Voraussetzungen, theils in Ansehung des Inhaltes selbst, theils in Ansehung ihres Materials und Elementes hat, durch welches die Kunst zugleich immer an die Zufälligkeit streift — von der wissenschaftlichen Strenge nachgelassen werden; es ist nur in Betreff auf den wesentlichen innern Fortgang ihres Inhaltes oder ihrer Ausdrucksmittel an die Gestaltung der Nothwendigkeit zu erinnern. — So sehr die Wahrheit der zuerst aufgestellten Forderung dem consequenten Denken unmittelbar einleuchtet, so sehr sträubt sich dasselbe auf der andern Seite gegen das Präcäre der Folgerungen, die den Ton plötzlich gleichsam durch ein bloßes Umwenden der Hand, zur empirischen Nachgiebigkeit herabstimmen. Zwischen der Form einer sein sollenden Wissenschaft und dem Gehalt ihres Gegenstandes muß doch immer, so scheint es, ein natürliches Gleichgewicht obwalten, so daß im Wege der getroffenen Voranstalten das Gedachte mit dem Gegebenen ungezwungen zusammentrifft, und selbst da, wo letzteres in jenes nicht ganz rein aufgehen will, die Weite und Tiefe der Betrachtung zu erkennen gibt, warum die Sache so und nicht anders ist. Hegel legt bald darauf

gegen die Begründung seiner Aesthetik ein noch stärkeres Zeugniß ab, wenn er (S. 33) sagt: »Indem wir von der Kunst anfangen, ihren Begriff und dessen Realität, nicht aber das ihrem eigenen Begriffe zu Folge ihm Vorhergehende in seinem Wesen abhandeln wollen, so hat die Kunst für uns, als besonderer wissenschaftlicher Gegenstand, eine Voraussetzung, die außerhalb unserer Betrachtung liegt, und ein anderer Inhalt ist, welcher als wissenschaftlich abgehandelt, einer andern philosophischen Disciplin angehört. Es bleibt uns deßhalb nichts übrig, als den Begriff der Kunst so zu sagen lemmatisch (in der Form eines Lehnsatzes) aufzunehmen, was bei allen besondern philosophischen Wissenschaften, wenn sie vereinzelt betrachtet werden sollen, der Fall ist; denn erst die gesammte Philosophie ist die Erkenntniß des Universums als in sich eine organische Totalität, die sich aus ihrem eigenen Begriffe entwickelt und sich mit sich in ihrer sich zu sich selbst verhaltenden Nothwendigkeit zum Ganzen, in sich zurückgehend als eine Welt der Wahrheit zusammenschließt. In der Krone dieser wissenschaftlichen Nothwendigkeit ist jeder einzelne Theil eben so sehr einerseits ein in sich zurückkehrender Kreis, als er andererseits zugleich einen nothwendigen Zusammenhang mit andern Gebieten hat, ein Rückwärts, aus dem er sich herleitet, wie ein Vorwärts, zu dem er selbst in sich weiter treibt, insofern er fruchtbar Anderes wieder aus sich erzeugt, und für die wissenschaftliche Erkenntniß hervorgehen läßt. Die Idee des Schönen also, mit der wir anfangen zu beweisen, d. h. sie aus den für die Wissenschaft vorangehenden Voraussetzungen, aus deren Schooße sie geboren wird, der Nothwendigkeit nach herzuleiten, ist nicht unser gegenwärtiger Zweck, sondern das Geschäft einer encyklopädischen Entwicklung der gesammten Philosophie und ihrer besondern Disciplinen. Für uns ist der Begriff des Schönen in der Kunst eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung.« Wenn das Gesagte, mit Ausnahme der davon gemachten Anwendung, auch gerade nichts Neues enthält, so ist es doch nachdrücklich ausgesprochen. Wundern muß man sich aber darüber, daß und warum Hegel nicht wenigstens historisch die Region seiner philosophischen Encyklopädie angegeben hat, wo nach seiner Ansicht und Behandlung der Begriff des Schönen ursprünglich hingehört; er würde dadurch seinen Zuhörern und Anhängern, so wie den Lesern seiner Aesthetik, einen wesentlichen Dienst geleistet haben. Ref. will es nicht verhehlen, sollte seine Aussage auch für ein Zeichen der Unmündigkeit gelten, daß er in Hegel's Encyklopädie den Anknüpfungspunct für seine Aesthetik vergeblich gesucht hat, daß ihm vielmehr bei dem Geschäft der Vergleichung zu Muthe war, wie einem der von Pontius zu Pilatus geschickt wird. Manchem Andern mag es damit nicht viel besser ergangen seyn. Sonach dürfte ein beträchtlicher Theil des Publicums den Schülern des tiefsinnigen und originellen Denkers es Dank wissen, wenn sie über jene Dunkelheit künftig das gehörige Licht verbreiten. Weitere Bemerkungen über den Bau und Plan des Ganzen, so weit dasselbe bis jetzt vorliegt, sind mit dem Zwecke gegenwärtiger Mittheilungen unverträglich. Aus gleicher Ursache kann die Charakteristik des Inhaltes nur das Wesentlichste berühren. Das Kapitel des Neuen, Interessanten, Vollgiltigen tritt neben einzelnen Schwächen der Behandlungsweise im entschiedensten Uebergewicht hervor. Sicherlich würde Hegel, hätte er selbst die Herausgabe besorgt, seine Arbeit in mehrfacher Rücksicht dem Ziele der Vollendung näher gebracht haben. Der Hauptwerth des merkwürdigen Buches besteht in

seiner anregenden Gewalt; dadurch nöthigt es nicht nur die Wissenschaft zum Fortschreiten, sondern auch jeden ernstgesinnten Leser. Die Unterscheidungen der Kunstformen sind ungleich schärfer, als es früher geschehen ist, auf feste Begriffe gebracht. Die fruchtbare, gediegene Beachtung des Orientalischen öffnet dem Geiste in der Art ihrer Ausführung gewissermaßen eine neue Welt, und muß auf die Erweiterung des historischen Blicks, womit das Gedeihen der Aesthetik unzertrennlich ist, den wohlthätigsten Einfluß äußern. Reichthum und Auswahl der Kunstbeispiele unterstützen sich gegenseitig. Sie sind, was man bald bemerkt, frisch aus der Quelle eines gründlichen Studiums geschöpft. Das Urtheil über die Formen der Kunst hält sich frei von modischer Einseitigkeit, enthusiastischer Vorliebe, ist im Tadel, wie im Lobe gleichtreffend und würdig Ueber die Parteiansichten der jüngstverflossenen Periode wird bei Gelegenheit ein strenges Gericht gehalten, vielleicht fällt es mitunter zu hart aus, besonders gegen die ästhetischen Pietisten, z. B. gegen Novalis. Die sonst vielfach beklagte Dunkelheit Hegel's ist aus seiner Aesthetik in der Regel verschwunden, der Vortrag größtentheils so klar, als es die Natur der Sache zuläßt, stellenweise gewürzt mit einer schneidenden Naivetät und einer Art von kaltem, schwer zu beschreibendem Witz. Unter Hegel's Schriften ist seine Aesthetik für das große Publicum ohne Zweifel die zugänglichste.



Inhalt.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Z.



Druckfehler.

Im ersten Bande.

S. 46, Z. 16 lies Chiroplast statt Chirotast.
— 61, — 28 — Aphtonianische st. Aphtaminische.
— 169, — 11 — Tonstücke st. Töne.
— 230, — 4 — besten st. neuern.

Im zweiten Bande.

S. 16, Z. 3 v. u. l. falschen st. falsches.
— 21, — 13 —— rechtes st. rothes.
— 87, — 12 o. — Beiwort st. Tonwerk.
— 91, — 2, 13, 14, 20 kömmt immer c dur st. c dur.
— 270, — 19 v. o. l. wo durch st. wodurch.
— — — 8 u. — im friedlichen Reiche st. in friedlicher Ruhe.
— 283, — 11 o. — sie wohl st. wohl.
— 368, — 16 —— seriöse st. seröse.
— 392, — 21 —— bestechen st. bestehen.







